FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY

16.XI.1975 • NR 46 (146) • ROK III • CENA 5 ZŁ

„Pan Żeromski w kinematografie“

STR. 14

ŚWIĘTO POLSKIEJ KINEMATOGRAFII

Zdjęcia: JERZY TROSZCZYŃSKI

4 listopada I Sekretarz KC PZPR Edward Gierek i Prezes Rady Ministrów Piotr Jaroszewicz spotkali się w salach pałacu Rady Ministrów w Warszawie, z okazji trzydziestolecia kinematografii w Polsce Ludowej, z grupą twórców filmowych i pracowników kinematografii, wyróżnionych wysokimi odznaczeniami państwowymi. W spotkaniu wzięli udział członkowie kierownictwa partii i państwa: Wojciech Jaruzelski, Jan Szydlak, Józef Tejchma, Józef Kępa, Jerzy Łukaszewicz, Ryszard Frelek, kierownicy wydziałów KC PZPR: Kultury — Lucjan Motyka i Pracy Ideowo-Wychowawczej — Wiesław Klimczak, ministrowie, kierownictwo kinematografii z I zastępcą ministra kultury i sztuki Mieczysławem Wojtczakiem, szefem kinematografii polskiej, kierownictwo telewizji z prezesem Komitetu do spraw Radia i Telewizji Maciejem Szczepańskim, prezesi związków i stowarzyszeń twórczych.

Podczas spotkania do zebranych przemówił **Prezes Rady Ministrów Piotr Jaroszewicz wyrażając wysoką ocenę roli i osiągnięć polskiego filmu w trzydziestoleciu jego istnienia.**

Pełny tekst tego wystąpienia zamieścimy w nr. 48.

* * *

Edward Gierek i Piotr Jaroszewicz wręczyli następnie ordery i odznaczenia sześćdziesięciu pracownikom kinematografii. Składając im gratulacje **I Sekretarz KC PZPR wyraził przekonanie, że polscy twórcy coraz lepiej i skuteczniej odpowiadać będą na społeczne zapotrzebowanie, starając się zamknąć w swych dziełach to wszystko, co wielkie, piękne i szlachetne, co potrzebne narodowi w jego trudnym, ale wielkiem dziele.**

W imieniu odznaczonych podziękował reżyser Jerzy Kawalerowicz. Oświadczył on, że twórcy filmowi są głęboko świadomi znaczenia, jakie kierownictwo partii i państwa przywiązuje do konsekwentnej realizacji programu rozwoju kultury. Perspektywy rozwoju bazy materialnej kinematografii stwarzają wielką szansę dalszego wszechstronnego rozwoju twórczości filmowej. Ze swej strony twórcy filmowi uczynią wszystko, aby nadzieje, jakie partia w nich pokłada, nie zostały zawiedzione.

* * *

Uroczystości 30-lecia kinematografii dowiodły raz jeszcze, jak wielkie znaczenie przykłada kierownictwo partii i państwa do rozwoju sztuki filmowej w Polsce. Przypomnijmy raz jeszcze takie fakty, jak uchwała Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu z 5 grudnia 1973 r. w sprawie rozwoju kinematografii oraz uchwała Prezydium Rządu z 23 maja br. przewidująca szereg konkretnych inwestycji w dziedzinie kinematografii, z budową nowej wytwórni filmowej w Warszawie. Udział przedstawicieli najwyższych władz i ich głębokie, osobiste zainteresowanie problemami środowiska filmowego potwierdzają społeczną rangę sztuki filmowej i pozycję, jaką polska kinematografia wyrobiła sobie w kulturze narodowej.

* * *

Na zaproszenie I zastępcy ministra Kultury i Sztuki Mieczysława Wojtczaka przybyli do Warszawy na uroczystości 30-lecia kinematografii w Polsce Ludowej: przewodniczący Państwowego Komitetu Kinematografii Rady Ministrów ZSRR Filip Jermasz, zastępca ministra kultury NRD Hans Starke i naczelny dyrektor filmu czechosłowackiego Jiří Purš. Szefowie kinematografii bratnich krajów wzięli udział w spotkaniu kierownictwa partii i rządu z twórcami, i pracownikami polskiego filmu oraz w spotkaniu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, na które przybył także przewodniczący Związków Filmowców Radzieckich Lew Kulidżanow.

Edward Gierek dekoruje Jerzego Kawalerowicza Orderem Sztandaru Pracy I klasy. Obok Andrzej Wajda

Jadwiga Barańska, Beata Tyszkiewicz, Antoni Pietrzyk

Piotr Jaroszewicz dekoruje Zbigniewa Kuźmińskiego Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W głębi Ewa Petelska i Stanisław Wohl

Alicja Ciężkowska, Maja Komorowska i Mirosław Kijowicz

Ewa Petelska, Stanisław Wohl, Stanisław Mikulski, Karol Szczeciński

Aleksander Ścibor-Rylski, Andrzej Wajda, Andrzej Łapicki, Jan Łomnicki, Wiesław Bożym

LISTA ODZNACZONYCH Z OKAZJI 30-LECIA KINEMATOGRAFII

Order Sztandaru Pracy I klasy — Jerzy Kawalerowicz; **Order Sztandaru Pracy II klasy** — Ludwik Perski i Andrzej Wajda; **Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski** — Zbigniew Kuźmiński, Ewa Petelska, Aleksander Ścibor-Rylski i Stanisław Wohl; **Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski** — Kazimierz Karabasz, Bogusław Lambach, Andrzej Łapicki, Jan Łomnicki, Stanisław Mikulski i Karol Szczeciński; **Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski** — Stefan Bandura, Wiesław Bożym, Józef Dąbrowski, Zygfryd Fizikowski, Witold Giersz, Adam Hołubowski, Kazimierz Jaworski, Michał Jędrusik, Alodia Kowalik, Tadeusz Makarczyński, Maria Malicka, Władysław Nehrebecki, Wacław Pacewicz, Antoni Pietrzyk, Władysław Podleśny, Stanisław Sroka, Beata Tyszkiewicz, Lucyna Winnicka, Władysław Włodarski; **Złoty Krzyż Zasługi** — Jadwiga Barańska, Leon Bach, Jerzy Binczycki, Barbara Brylska, Alicja Ciężkowska, Zofia Czarny, Stefan Grzegorzewski, Mirosław Kijowicz, Maja Komorowska, Zdzisław Mikołajczyk, Anna Nehrebecka, Halina Paszkowska, Franciszek Trzaskowski, Maria Tymowska; **Srebrny Krzyż Zasługi** — Irena Choryńska, Władysław Dybczyński, Maksymilian Jałocha, Henryk Lux, Eugeniusz Macuga, Stanisław Pasikowski, Barbara Pec-Ślesicka, Henryk Polkowski, Edmund Siekierski, Zdzisław Siwecki, Jerzy Szczyglak; **Brązowy Krzyż Zasługi** — Ryszard Ciarkowski, Piotr Michalczyk, Jadwiga Rostkowska.

Na okładce:

CORNELIA PAVLOVICI

gra w filmie „Ściana" Constantina Vaeni

fot. **Roman Sumik**

Nowoczesny kontekst myślowy

„Personel" Krzysztofa Kieślowskiego

FILM
KULTURA
SOCJALIZM

Blisko życia

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Kilometry maszynowej taśmy przepuszczono już w obie strony, próbując opisać różnicę pomiędzy poetyką małego i dużego ekranu, między filmem telewizyjnym i kinowym. Twierdzono, że jeśli batalistyka i gest scenograficzny, to tylko w kinach, jeśli kameralne dramaty psychologiczne, to w telewizji; tymczasem życie jak zwykle poszło na kompromis i doprawdy nikt chyba w Polsce nie narzekał, że w tv pokazano „Najdłuższy dzień", czy „Wyzwolenie". **Jeśliby już rzeczywiście szukać specyfiki filmu telewizyjnego, to jego odrębność należałoby upatrywać nie w tym, jak mówi, ale w tym, co mówi, a więc nie w jakiejś specjalnej formie, tylko w rodzaju treści przekazywanych widzowi.** Wystarczy przypomnieć takie tytuły, jak „Uszczelka", „Broda", „Dom moich synów", czy „Personel", a więc filmy produkowane specjalnie dla telewizji, a często i z bezpośredniej inspiracji telewizji; dowodzą one, że ten rodzaj filmu odgrywa specjalną rolę w całościowym programie audiowizualnej gazety codziennej pt. telewizja. W ciągu informacji politycznych, gospodarczych, obyczajowych, w powodzi najrozmaitszych filmowych powtórek repertuaru kinowego, własne filmy telewizyjne stanowią specjalne przerwy na emocje i szerszą osobistą refleksję. Prowokują widza do zastanowienia się nad tym, co czasem może niezbyt jasno wynika z telewizyjnej informacji czy publicystyki, co nazbyt mądrze wygląda w „Eurece", czy innym magazynie popularnonaukowym, i co ginie często za optymistyczną fasadą dokumentalnych relacji na temat naszych osiągnięć gospodarczych. Krótko, są to filmowe opisy naszej rzeczywistości, fabularyzowane fotografie autentycznych problemów znanych widzowi także z autopsji. W produkcji własnej telewizji w jej programie pełnią one rolę analogiczną do tej, którą powinna brać na siebie w literaturze współczesna, realistyczna powieść obyczajowa: lojalny sojusznik odbiorcy w rozpoznawaniu fenomenów życia i tego życia nienatrętny komentator. Skądinąd wiadomo, że akurat takiej powieści mamy w Polsce jak na lekarstwo.

Oczywiście, filmy telewizyjne to także Kloss, pancerni, przygody Wołodyjowskiego, perypetie reymontowskich chłopów, a w niedalekiej przyszłości „Ziemia obiecana", „Noce i dnie"... Myślę jednak, że nawet w tym sięganiu do przeszłości tv nie traci swego komentatorskiego wobec współczesnego życia charakteru; przenosi się on w nieco inny plan psychologiczny, w sferę mitologii narodowej, którą utwierdza czy modyfikuje nie bez ukrytych związków z dniem dzisiejszym. Myślę dalej, że potrzeba istnienia takich filmowych komentarzy wynika nie tylko z doraźnej polityki, zalecającej aktywność wobec zachodzących przeobrażeń, ale także z natury telewizji, środka natychmiastowego przekazu, zdominowanego przez rzeczywistość, który tę rzeczywistość ma w swojej elektronicznej krwi.

Kierując się tymi ustaleniami, spróbujemy przeanalizować aktualną sytuację polskiego filmu telewizyjnego.

*

Bardzo często nawołuje się u nas do realizacji popularnych serii kryminalnych, bo po co tu nad Wisłą ma buszować Columbo, czy inny Ironside, kiedy stać nas na własnego kapitana Sowę, czy Nietoperza. Wprawdzie zaplecza w stosownej literaturze nie mamy, ale gdyby się natężyć... Wreszcie powstaje bardzo sprawny od strony realizatorskiej „SOS", ale wtedy okazuje się, że autorem przebiegłej intrygi oraz sprawcą wielu morderstw jest nie jakiś za-

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3

wodowy, inteligentny przestępca, tylko regularny psychopata, co jest dość mechanicznym sposobem wybicia zła poza sferę społecznych rozliczeń moralnych. Kiedy Hitchcock w „Nieznajomych z pociągu" pokazywał złoczyńcę wariata, to lojalnie informował o tym widza na początku, a i cały kryminał zmieniał przy okazji charakter, zbliżając się gatunkowo do klasycznego thrillera.

Charakterystyczne, że i „Droga" wyreżyserowana przez Sylwestra Chęcińskiego operowała elementami kryminału. Jednak był on używany jedynie jako sposób dramatyzacji wydarzeń. Podobnie jak u Morgensterna, tak i w „Drodze" najlepsze, bo najprawdziwsze, okazały się te fragmenty serialu, w których zbliża się on do konwencji filmu obyczajowego, kiedy udatnie odtwarza np. stosunki w pracy, pieczołowicie odfotografowuje autentyczne plenery, zakłady, ulice, ludzi, etc. Żyje wtedy, kiedy dialogi przypominają normalną ludzką mowę. Gdy jednak autorzy zaczynają piętrzyć intrygi, budować zagadki kryminalne, autentyk traci siłę, a bohaterowie stają się papierowi. Mówiąc krótko, sensacyjne perypetie potrzebne są tylko po to, aby podtrzymać napięcie; kiedy jednak owo napięcie rośnie, z filmów wyparowuje życie. Nie wiem, co o tym sądzić, ale myślę, że wciąż jeszcze nie istnieje nic takiego, jak kryminał „po polsku". A szkoda.

Programowo w stronę obserwacji przemian obyczajowo-moralnych kierują się autorzy „Najważniejszego dnia życia". Dwa odcinki w reżyserii Andrzeja Konica, „Broda" i „Uszczelka", dość dokładnie już opisane, zdecydowanie wykraczają poza bierny opis konfliktów. Już samą otwartą formą narracji prowokują widza do zadeklarowania się po którejś ze stron konfliktu i trzeba przyznać — efekt ten osiągają. Na ich plus należy zapisać i to, że prezentują racje stron ścierające się w działaniu. Mimo podobnego programu nie można tego samego powiedzieć, niestety, o „Czterdziestolatku" Toeplitza i Gruzy — pomyślanym jako komedia — gdzie wykład racji dokonuje się często metodą werbalną, czyli poprzez dialog, albo monologi bohaterów. Sporo jest w tym serialu felietonowego moralizatorstwa, przyczyków i dowcipów rozesłanych pod różnymi adresami, ale też i kończy się na tych, przeważnie przez „Kobietę pracującą", podawanych atrakcjach. Swoistą unikowość autorów wobec rzeczywistych konfliktów, które mógłby przeżywać budowniczy Trasy Łazienkowskiej, trochę tłumaczy komediowa forma serialu, kunsztowna, bo wprowadzająca do realistycznej poetyki elementy groteski. Niemniej z pewnego dystansu czasowego pierwsza część „Czterdziestolatka" (druga w realizacji) prezentuje się za bardzo piankowo-bezkonfliktowo. Ot, pośmieliśmy się i dobrze.

*

Pojedyncze filmy telewizyjne, których coraz więcej produkuje TVP w „Poltelu" i w Zespołach Filmowych, realizowane najczęściej przez młodych, startujących dopiero reżyserów, w wielu wypadkach zaskakują dojrzałością, sprawnym rzemiosłem. O większości z nich pisałem w swoich felietonach. Warto tu jednak zwrócić uwagę na niepokojące zjawisko łatwości odwrotu wielu reżyserów od współczesności. Jeśli rozumiem tęsknotę do Conrada prezentowaną w filmie „Jej powrót" przez Witolda Orzechowskiego i staram się objaśnić motywy zainteresowania czasami wojny w „Wielkanocy" Marczewskiego i w „Cieniu tamtej wiosny" Piestraka, nie zmienia to jednak faktu, że wolałbym, aby do wojny wracali raczej ci, dla których jest to temat życia. Wiele sobie np. można obiecywać po serialu przygotowywanym przez Janusza Morgensterna pt. „Polskie drogi", którego akcja toczy się w czasie okupacji.

Komediowy ton

Jedynie dokumentaliści z rodowodu, Ewa Kruk („Koniec babiego lata"), Krzysztof Kieślowski („Personel"), Gerard Zalewski („Dom moich synów") i Feridun Erol („Zawodowcy"), zmierzyli się ostatnio z tematem współczesnym i... wygrali. Wszyscy! Bez konkurencji jest w tym zestawie „Personel", którego akcja toczy się w środowisku z pozoru peryferyjnym, bo w teatralnej pracowni krawieckiej. Jednak problematyka filmu, dylemat, przed którym staje młody adept zawodu: wybrać nonkonformizm choćby za cenę utraty pracy, czy też pójść na kompromis moralny i za cenę własnego spokoju przymknąć oczy na krzywdę wyrządzoną przyjacielowi — to sprawy na tyle ogólne i tak ważne, że nikomu nie mogą być obojętne.

Bardziej komediowy ton dominuje w filmie Feriduna Erola, gdzie sojusz sztuki ze światem pracy dokonuje się na jedynej rzeczywiście wspólnej płaszczyźnie — podziwu profesjonalistów dla profesjonalistów. Solidny murarz nabiera uznania dla pracy utalentowanego malarza, kiedy stwierdza, że jak on sam w swoim zawodzie, tak młody plastyk w swoim jest znakomitym profesjonałem. Kto wie, czy w tym scenariuszu, którego współautorem jest nie byle jaki majster od poetyckiego humoru i cienkiej satyry — Jonasz Kofta — nie tkwi prawda z gatunku brylantowych.

Zaproszenie do dyskusji o wychowaniu

„Broda" Andrzeja Konica

„Zawodowcy" Feriduna Erola

W końcu murarz nie musi się znać na malarstwie, a malarz na murowaniu. Czy to jednak w czymkolwiek przeszkadza, uniemożliwia wzajemny szacunek, zabrania podziwu dla perfekcji, którą osiągnęli każdy w swoim fachu.

*

Społeczeństwo nasze znajduje się w momencie szczególnym. Kończy się pięciolatka, która znowu przesunęła nasz kraj o ileś tam punktów do przodu w notowaniach rozmaitych agencji śledzących rozwój gospodarczy poszczególnych państw. Dokonaliśmy bardzo wiele, ale przyspieszony wzrost potencjału gospodarczego, napięte plany etc. owocują także wieloma skutkami negatywnymi. Wiemy o tym także z telewizji, z licznych dokumentalnych reportaży. Można by filmowi telewizyjnemu zarzucić, że nie stara się rejestrować tego ogromnego napięcia społecznego, które towarzyszy przemianom, że jakby ucieka w rejon konfliktów psychologicznych. Otóż nie, bo to tylko pozory. Być może z punktu widzenia makroekonomii Polska połowy lat siedemdziesiątych to jeden ogromny plac budowy. Ale z humanistycznego punktu widzenia to najważniejsze dokonuje się w ludziach. Skutki owego przyspieszenia cywilizacyjnego najpierw odkładają się w ludzkich psychikach, w ludzkich duszach. Czasem trudno je nawet skojarzyć z właściwą przyczyną. A przecież to one sprawiają, że murarz ucina sobie pogawędkę z malarzem, każdy w poczuciu własnej pełnowartościowości, bez kompleksów z jednej strony i bez pychy z drugiej; one prowadzą do poczucia zagubienia i samotności robiących karierę bohaterów „Domu moich synów"; one z przerażliwą oczywistością demaskują groteskową koegzystencję starego i nowego na wsi polskiej („Koniec babiego lata"); one także jako nowoczesny kontekst myślowy obnażają anachronizm takiego systemu zarządzania, w którym premiuje się konformizm i zwalcza samodzielność myślenia („Personel").

Rozmaite refleksy cywilizacyjnego przyspieszenia, problemy związane z przesadnym kultem naukowości, zimnym pragmatyzmem oraz niedorozwojem sfery uczuć pokazywał już w swych filmach Krzysztof Zanussi. Może najlepiej wyszło to w „Za ścianą". Ale czyż dyskusja nad właściwymi dla naszych czasów metodami zarządzania przedsiębiorstwem z „Uszczelki", albo zaproszenie do dyskusji na temat odpowiadających dniu dzisiejszemu metod wychowania młodzieży w „Brodzie" nie są tylko bliższymi lub dalszymi mutacjami tego problemu? Taka jest nasza współczesność i film telewizyjny rozpoznaje ją zupełnie prawidłowo.

CZESŁAW DONDZILLO

Judym nareszcie (politycznie) dojrzały

Od dawna to już nie książka, lecz jakiś dziwaczny zbiór frazesów moralnych. „Ludzi bezdomnych" czyta się w ramach szkolnej lektury obowiązkowej, po czym spokojnie odstawia na półkę i nigdy już się do nich nie wraca. W pamięci zostaje fakt, że jest to dzieło niezmiernie w swych intencjach szlachetne, szlachetność jednakże mało jest zajmująca. Z pozoru „Ludzie bezdomni" to jedna z najbardziej popularnych książek Żeromskiego, wszyscy ją znają, każdy potrafi powiedzieć, o co tu chodzi, jednak ta wiedza ogranicza się w gruncie rzeczy do spraw najbardziej ogólnikowych i stereotypowych. No, wiadomo rozdarta sosna i wzniosły społecznik poświęcający osobiste szczęście dla dobra ogółu.

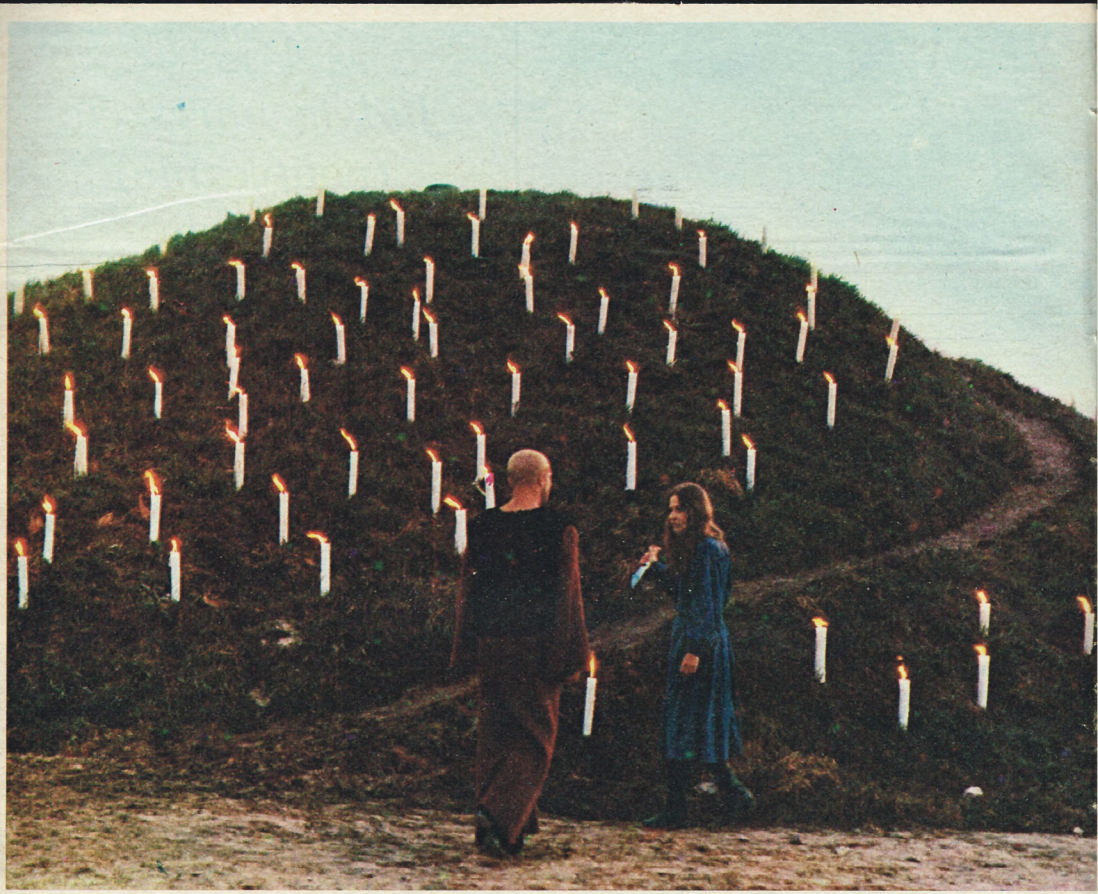
Ciekaw byłem co filmowcy zrobią z tej książki, czy potrafią ją ożywić i uwolnić od tego całego balastu stereotypów, którymi została przywalona. Powiem od razu: ani scenarzysta, ani reżyser nie umieli „Ludzi bezdomnych" odczytać na nowo. Za pomocą żywych obrazów zilustrowano tu Żeromskiego wedle metody bardzo prostej: w książce czytamy, że ze szpitalika w Cisach do różnych celów zabierano łóżka, które później Judym musiał odwojowywać, w filmie widzimy, jak bohater dźwiga łoże na własnych plecach. Co by się nie rzekło, niezmiernie ekonomiczna forma przekładu tekstu literackiego na obraz filmowy. Mniejsza zresztą o metody adaptacji, choć niejedno daloby się tu rzec, ważniejszy jest fakt, że film jest świadectwem całkowitego triumfu stereotypu. Dla filmowców Żeromski był jeszcze nie dość zbożny, trzeba więc było go poprawić.

Moja stara ciotka mawiała o swym nieboszczyku mężu, że był to istny Judym — poczciwy, uczciwy, ale zupełnie nieżyciowy. Mam takie wrażenie, że scenarzysta całkowicie podzielał pogląd mej ciotki. Bo też na dobrą sprawę, o co chodzi temu Judymowi. Szlachetny, to prawda, bezinteresowny, słowem wielka dusza, ale co chce osiągnąć. Bądźmy szczerzy, przecież wszystko to moralistyczna utopia i czcze dyrdymałki, których człowiek współczesny nie może traktować poważnie. Uznajmy więc, że Judym Żeromskiego to tylko etap przedwstępny, jakiś taki niedorozwój, który się jeszcze nie ukształtował, niczego nie zrozumiał i nie zobaczył wszystkich swych szans, Judym filmowy będzie inny. Lepszy, głębszy, bardziej dojrzały, krótko mówiąc, wreszcie pojmie, że swoje cele może osiągnąć jedynie na drodze walki klas. A że „Ludzie bezdomni" zmieniają się niepostrzeżenie w „Matkę", to już nie ma żadnego znaczenia.

Scenarzysta wyraźnie wierzył, że jak jeden stereotyp przyprawi innym stereotypem, to coś z tego powstanie. I nie pomylił się wcale: powstał stereotyp do kwadratu. Nie mam żalu do filmowców, że poszli przeciw Żeromskiemu. Boć przecież autor „Ludzi bezdomnych" niejedno wiedział o walce klasowej i jeśli nie zrobił z Judyma działacza politycznego i agitatora, to postępował świadomie. Chodzi mi o coś innego: ten prosty schemat — od osobistej uczciwości do politycznej walki, zabija właściwie wszystko, co w „Ludziach bezdomnych" jest dziś jeszcze żywe.

Żeromski gorąco wierzył, a wraz z nim znaczne odłamy polskiej inteligencji, że postęp społeczny można osiągnąć na drodze innej niż rewolucja. „Ludzie bezdomni" to nic innego jak bezpośredni wyraz tej wiary. Książka miała zwykłych zjadaczy chleba przerabiać w aniołów, pisarz sądził, że jeśli mieć będzie legion Judymów, to zginą wszelkie dolegliwości społeczne. Trudno dziś tę wiarę traktować inaczej niż jak piękne złudzenie. Jednakże Żeromski, właśnie tam, gdzie się łudzi, jest płodny poznawczo. Judym, dla Żeromskiego ideał osobowy, to z naszego punktu widzenia obraz wszystkich słabości najlepszej części polskiej inteligencji. Na dobrą sprawę przecież postać ta łączy w sobie wielkość moralnego gestu z wręcz przeraźliwą niezdolnością do skutecznego działania. Żeromski jest zbyt przenikliwy, by tego nie spostrzegać. O wystąpieniu Judyma w środowisku lekarzy warszawskich pisarz umie rzec, że „lekcja ani była dość silna, żeby rozjątrzyć i wstrząsnąć, ani dość nowa, ażeby czymkolwiek olśnić". W innym miejscu, z okazji szpitalika w Cisach pisarz powiada, że „w gruncie rzeczy Judym sam nie wiedział, co ma robić dalej. Chininę eksperymentował jak mąkę, miał »rezultaty« (notabene w filmie szpitalik w Cisach to jakaś przerażająca nora), ale do czego to summa summarum prowadzić miało — nie bardzo wiedział". Takich, niezmiernie przenikliwych zdań jest w książce bardzo wiele. Robiąc film, należało je czytać szczególnie uważnie. Zobaczylibyśmy wtedy drugą stronę judymizmu, byłaby niejedna okazja do refleksji na temat postaw wobec świata. Miast tego dano nam świetlaną postać, która nareszcie odnalazła właściwą drogę. Tylko, że kto bierze poważnie postaci świetlane, gdzie nam do nich, co z nimi mamy wspólnego?

JERZY NIECIKOWSKI



Ogon pawia

ELEKTRA — MOJA MIŁOŚĆ (Szerelmem Elektra). Reżyseria: Miklós Jancsó. Wykonawcy: Mari Törőcsik, József Madaras i inni. Węgry, 1975

Stało się: Miklós Jancsó zasłużył sobie tym filmem na miano perfekcjonisty. Jest to komplement pozorny, w istocie oznacza on klęskę artysty. Klęskę, jeżeli upatrywać w jego dotychczasowej drodze pasji wypowiadania własnego stosunku do współczesnego świata, a nie dążenia do inscenizacyjnej maestrii. Tymczasem „Elektra — moja miłość", stając się popisowym baletem wizualnym, unicestwia i eliminuje wszystko to, co nadawało sztuce Jancsó znamiona spontanicznego protestu przeciw poniżaniu człowieczeństwa, przeciw terrorowi i gwałtowi. Rewelacyjną nowością „politycznego baletu" — w „Desperatach" czy w „Ciszy i krzyku" — był przecież nie sam ruch, gest i rytm, nie sposób budowania kadru i rozgrywania sytuacji — ale poetycka metafora okrucieństwa.

Siłą dzieł węgierskiego twórcy pozostawał zamierzony dysonans pomiędzy zewnętrznym spokojem opisywanych sytuacji, a ich wewnętrzną temperaturą, doprowadzającą widza do gwałtownych reakcji. Filmy Jancsó mówiły o „białym terrorze", wyrafinowanych torturach psychicznych, przewyższających znacznie brutalną jatkę.

Wielkość człowieczeństwa jawiła się w nich w momencie konfrontacji oprawcy z ofiarą. Rytuał rozbierania się ofiar pod bagnetami przeciwnika w „Gwiazdach na czapkach", nieustanne krążenie żandarmów po pacyfikowanej wsi, czy najbardziej dla mnie wyrazisty epizod z „Agnus Dei" — kiedy przed nagą, kilkunastoletnią dziewczynką odczytuje się średniowieczny „przepis" na wyrafinowane przedłużanie kaźni ofiary — miały bezsprzeczny walor szokującej nowości — mówienia o rzeczach, które nie powinny nigdy ulec zwerbalizowaniu. Strzał oddany do oficera, kierującego akcją pacyfikacyjną, przez bohatera „Ciszy i krzyku", pistolet wymierzony w zabójców manifestującej grupy w finale „Dopóki lud prosi" — miały walor nie tylko kompensacyjny. Zapowiadały dalszy ciąg historycznego procesu — walki poniżonych i zniewolonych ze swymi katami, których bezwzględność i brutalność wołała o nowych mścicieli.

Czyniło to dzieła Miklósa Jancsó wyjątkowo doniosłym zjawiskiem kina politycznego o przesłaniu jawnie humanistycznym, pomimo pozornego epatowania wyszukanym okrucieństwem.

W kontekście tym zainteresowanie sztuką Lászlo Gyurki nie powinno, oczywiście, dziwić. Jancsó znaleźć w niej mógł nie tylko swe ulubione motywy i doskonale intelektualne tworzywo, lecz także ów ponadczasowy wymiar, którego zawsze szukał. W sztuce Gyurki, rozgrywającej się „poza czasem" i zdecydowanie współcześnie artykułującej sens tragedii Eurypidesa, mamy dyskusję nie tylko nad dialektyką tyranii, ale i dialektyką samej postawy rewolucyjnej. Oto rządzącego aktualnie Ajgistosa, zabójcę Agamemnona, tłum wysławia jako sprawcę stabilizacji i powszechnego dobrobytu. Nie mamy powodów, aby wątpić w częściową choćby wiarygodność tej oceny sytuacji, zwłaszcza iż sama Elektra nie może powstrzymać się od gorzkich słów, zdradzających zresztą jej bezsilność: „świnia też jest zadowolona siedząc w błocie".

Mówi to także lider tłumu: „Od kiedy Ajgistos zasiada na tronie, ludzie są zadowoleni. Najważniejsze, co panujący może osiągnąć, to by ludzie czuli się zadowoleni". Jakież racje przeciwstawić może Elektra pokusom małej stabilizacji, podszytej policyjnym terrorem (Ajgistos: „Ludzie są wtedy zadowoleni, kiedy dokładnie wiedzą, czego mają się bać. Zabijać trzeba po to, aby ludzie się bali"), skoro nawet jej siostra głosi potrzebę zapominania i godzenia się z losem. Otóż Elektra uosabia w sztuce Gyurki bezkompromisową postawę „sumienia narodu". (Elektra: „Jeśli zapomnimy, że Agamemnona zabito,

wszystko może się zdarzyć. Nawet to, że jutro nie wzejdzie słońce... Jeśli po zbrodni nie nastaje kara, prawo przestaje istnieć. A jeśli prawo nie istnieje, świat nie jest więcej światem, a człowiek człowiekiem"). Lecz pryncypializm Elektry — twórczy i mobilizujący w sytuacji terroru tyrana — staje się zasadniczą przeszkodą w tworzeniu nowego ładu po jego wygnaniu. Elektra uznaje bowiem zasadę pełnego spłacenia rachunku krzywd, długotrwałej zemsty, „terroru za terror", tym razem wobec tych, którzy sprawowali poprzednie rządy.

Sztuka Lászlo Gyurki odniosła duży sukces w budapeszteńskim Teatrze 25; spektakl trafił także do Polski. Treści polityczne, sentencjonalny wykładnik dramatu („Każdy rewolucjonista musi się na nowo odradzać; każdego dnia umiera i rodzi się na nowo") były tam jasne i czytelne. Ale bliskie związki Jancsó z tym teatrem, pośrednictwo scenarzysty, dramaturga Gyuli Hernadiego i udział samego Gyurki nie zdołały przeważyć jednak generalnej tendencji, rysującej się bodaj od czasów „Zimowego sirocca", a której apogeum przypadło właśnie na sfilmowaną „Elektrę".

Fascynacja wizualna Jancsó, fascynacja spacerem postaci w pustym pejzażu, rytmiczną transformacją jednostek w grupy i grup „rozsypujących się" w tanecznym rytmie, fascynacja baletem biegających koni, niezwykłym ruchem wstążek na wietrze i znakami pisanymi przez trzaskające bicze — okazała się silniejsza od próby przeniknięcia na nowo intelektualnych tez dramatu Lászlo Gyurki. Więcej — własna wizja zaabsorbowała reżysera bez reszty, każąc poświęcić wiele uwagi ruchom kamery, pozwalającym płynnie i bez montażu ciętego zarejestrować plenerowe misterium w ludowych strojach, z udziałem półobnażonych dziewcząt i śpiewającej dziatwy. Istotnie — rejestracja technicznie powiodła się całkowicie. Technika długich ujęć (jest ich w całym filmie zaledwie osiem, a każde 10—12 minutowe! — jak z entuzjazmem podkreślają admiratorzy stylu reżysera) przy wirtuozowskiej pracy kamery Jánósa Kende przynosi nowe wartości wizualne, jakich nie udało się Miklósowi Jancsó osiągnąć ani w „Agnus Dei", ani w daleko ciekawszym „Dopóki lud prosi".

Powstała urzekająca formalnie struktura — „świątynia bez Boga". Struktura tyleż doskonała, co zimna i pozbawiona czytelności znaczeń. Są one nieostre i zamazane, pomimo zachowania większości celnych dialogów ze sztuki Gyurki. Bo odbiór właściwego sensu „zagłusza" czysto abstrakcyjna już chyba pantomima na tle puszty. Pozostał znakomicie sfilmowany balet folklorystyczny — ale wyparował polityczny duch sztuki i jej przesłanie. Jeden z zachodnich krytyków komentując ewolucję Miklósa Jancsó złośliwie napisał, iż cały utwór przypomina owego pawia z jednej ze scen filmu, który wciąż od nowa dumnie rozpościera swój ogon, choć w pobliżu nie ma już żadnej samiczki.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Butterfly umiera dziś inaczej

YURIKO — MOJA MIŁOŚĆ (Moskwa, lubow moja). Reżyseria: Aleksander Mitta. Wykonawcy: Komaki Kurihara, Oleg Widow, Makoto Saito i inni. ZSRR — Japonia, 1974

Co można powiedzieć o dziewczynie, która umarła mając lat niespełna dwadzieścia pięć? Że była śliczna i piekielnie inteligentna. Że jedynym jej bogiem i władcą był balet, bo sprawę z tego, że kocha i jest kochana — zdała sobie za późno. Że padła ofiarą białaczki, bo miała nieszczęście urodzić się z matki porażonej wybuchem bomby atomowej w Hiroszimie. Że była — jak z tego wynika — Japonką, studiowała w Moskwie i miała tańczyć w Teatrze Wielkim główną partię w premierowym przedstawieniu „Giselle" Adama. Że ukochany jej nosił czysto słowiańskie imię — Wołodia.

A jednak taka mechaniczna wyliczanka nie wystarczy, choć reżyserowi chodziło przede wszystkim, żeby to był film — jeżeli nie wręcz śliczny — to przynajmniej bardzo ładny. Choć w gruncie rzeczy jest to kino konfekcyjne, przeznaczenie dla masowego odbiorcy: sporo Leloucha, trochę Segala, troszkę „Romancy o zakochanych". Choć sylwetki bohaterów zostały uproszczone, a schemat, według którego dwóch chłopców kocha jedną dziewczynę, a ona jest uroczym motylem, ale umiera, funkcjonuje nie samodzielnie, lecz jako świadek oskarżenia przyczyn tej śmierci.

Japońska adeptka sztuki baletowej przyjeżdża jako stypendystka do Moskwy i tam oprócz swoich nauczycieli poznaje młodego rzeźbiarza. Jesteśmy w kręgach artystycznych, naturalnym więc torem oczekiwania idą w kierunku zderzenia dwu różnych kultur, dwu różnych tradycji, dwu różnych modeli zachowania. Tymczasem zamiast sporów o Akutagawę i Jesienina, o Kurosawę i Kałatozowa, o patos i powściągliwość — pełne porozumienie dzięki słowom-kluczom: Miłość, Młodość, Dżudo. Stąd właśnie niedosyt, jaki pozostawia film Mitty: brak w nim małych problemów, jest tylko jeden — wielki. Butterfly nie ma powodu popełniać harakiri, Butterfly umiera na leukemię.

Tym niemniej trzeba odnaleźć w „Yuriko — moja miłość" — i to wbrew polskiemu tytułowi — owe wartości „bilateralne", wynoszące film ponad zwyczajną „love story". Słowa „moja miłość" w tytule są już chwytem cokolwiek zdewaluowanym; jeżeli więc reżyser poprzedził je imieniem miasta (tytuł oryginalny brzmi „Moskwa, moja miłość"), nie wolno z pobudek wyłącznie kasowych zastępować go imieniem dziewczyny. W ten sposób odwraca się uwagę od swojego rodzaju polemiki z filmem Resnais „Hiroszima, moja miłość" oraz utrudnia się patrzenie na ekran przez właściwe okulary. Polski tytuł sugeruje bowiem, że oglądamy Yuriko oczyma zakochanego w niej Tetsui. W rzeczywistości natomiast oglądamy Moskwę oczyma Yuriko i dlatego „mechaniczna wyliczanka" z pierwszego akapitu nie wystarcza do opisania filmu. Spojrzenie japońskiego motyla na stolicę obcego państwa jest zarysowane bardzo delikatnie, ma ono jednak istotne znaczenie: miasto pomaga dziewczynie rozumieć Wołodię, Wołodia pomaga jej rozumieć miasto. Yuriko uczy się zależności między rosyjskością Moskwy i rosyjskością swego chłopca. I bardziej w tym niż w nieco zbyt oczywistym przesłaniu, zawiera się wartość filmu Mitty.

JACEK TABĘCKI

W imieniu synów pustyni

W Czechosłowacji mają na ekranach cykl filmów Chaplina, my — chociaż Flipa i Flapa. Kto wie zresztą, czy akurat ten komiczny duet nie dostarczył kinu największej porcji beztroskiego śmiechu, wolnego od wszelkich serwitutów. Podobno komizm ich najlepiej odbierają dzieci, bo gruby Oliver Hardy i płaczliwy Stan Laurel właśnie jak dzieci odrzucają powagę dorosłego świata. Wielka to sztuka odnaleźć w sobie niewinność dziecka. Ale film, w którym znowu ich oglądamy, nie należy do najlepszych. „Flip i Flap w Legii Cudzoziemskiej" powstał w roku 1938, kiedy obaj komicy przestali już współpracować z producentem Halem Roachem, odpowiedzialnym za ich największe sukcesy i z trudem usiłowali odnaleźć się w nowej sytuacji. Drugorzędny reżyser (Edward Sutherland) nie czuł ani nie starał się zrozumieć specyfiki ich humoru; ograniczył się do pospiesznego zmontowania historyjki, której brak rytmu i elegancji. Dopiero po kilku takich pomyłkach duet Laurel i Hardy powrócił na krótko do dawnej świetności w filmach Malcolma StClaira realizowanych w ostatnich latach wojny.

Dlaczego z kilkudziesięciu filmów, z których wiele zajmuje trwałe miejsce w historii kina, musimy oglądać akurat jeden z najsłabszych? Podejrzewam, że działało prawo przypadku: po prostu jakiś dystrybutor zaoferował ten a nie inny tytuł, a nikt nie pomyślał o możliwości wyboru. Nie ma rady, trzeba cieszyć się tym, co mamy, zwłaszcza że i ten nieudany film ma swoje uroki. Okazuje się bowiem że żadna imitacja w stylu retro nie może zastąpić przyjemności obcowania ze starym obrazem i jego naiwnościami inscenizacji, płaskim oświetleniem i drobnymi szczegółami, które składają się na niepowtarzalną atmosferę tego, co dziś już w kinie niemożliwe. A Laurel i Hardy zachowują urok w kilku przynajmniej scenach, do których najlepiej pasuje określenie Irzykowskiego „aktorskie kamee". Choćby pyszny moment nieoczekiwanego tańca na dziedzińcu koszar: jest w tym lekkość i gracja przeniesiona wprost z filmu niemego. Największi komicy kina mają w sobie coś niematerialnego, trudny do zdefiniowania wdzięk baśniowych chochlików. W realnym świecie są tylko przybyszami z krainy fantazji, z trudem ukrywającymi swoją obcość. Może dlatego są niezniszczalni, nieczuli na ciosy i kopniaki, zawsze zwycięzcy w starciu z wrogimi im ludźmi i wrogą materią. Paradoksalnie ta niezwykła lekkość bardziej uderzająca jest w postaci grubego i potężnego Flapa. Część komizmu tej pary wynika, oczywiście, z kontrastu czysto fizycznego; obaj występowali oddzielnie przez szereg lat na scenach music-hallu i na ekranie, ale w pojedynkę nie zdołali zwrócić na siebie uwagi. Kontrast fizyczny — różnica wzrostu i tuszy — nie byłby jednak wystarczający (wskazuje to dobitnie przykład Pata i Patachona), gdyby nie zróżnicowanie charakterów, a nade wszystko wnikliwe psychologicznie określenie ich wzajemnego związku. Wieczna zaborczość Hardy'ego i płaczliwa uległość Laurela to obraz natury człowieka. Lustro, w którym oglądamy siebie.

Warto zwrócić uwagę na pewną cechę charakterystyczną: obaj zachowują pozory burżuazyjnej stateczności, o jaką zabiega także chaplinowski Charlie. W melonikach, starannie ubrani, demonstrują ochoczo uległość wobec przedstawicieli władz i społecznego ładu. Ale my, widzowie, doskonale wiemy, że w pewnym momencie samą swoją obecnością wywołać muszą orgię anarchii i niszczenia, chaos, w którym najpełniej wyraża się istota ich natury. Komedia w ich wydaniu jest wyzwaniem rzuconym wszelkiemu porządkowi. W swoich najlepszych filmach zarażają szaleństwem innych: szacowny profesor z „Pozytywki" (Music Box) rozwala siekierą swój mieszczański salon, próba sprzedaży choinki na Święta w „Wielkim interesie" (Big Business) kończy się zbiorowym demolowaniem wszystkiego wokół — domu, samochodu, ogrodu. Ten genialny w swojej prostocie schemat, tak bliski surrealistom, z trudem tylko daje się odczytać w sekwencji paniki w koszarach, nad którymi pikuje samolot prowadzony przez Flipa i Flapa.

Ślady dawnej świetności i nostalgia; kiedy Oliver Hardy mówi do swego partnera: „Zostaniesz sam i co poczniesz beze mnie?", trudno nie pamiętać, że tak się właśnie stało. Gruby Flap zmarł pierwszy, w roku 1957. Stan Laurel nie występował już sam, ale przez kilka lat, aż do własnej śmierci (w roku 1965) prowadził jedyny w swoim rodzaju klub „Synów pustyni", którego członkowie spotykali się pod różnymi pretekstami tylko dla przyjemności oglądania dawnych ich filmów. W jakimś sensie wszyscy do tego klubu należymy. Nie obowiązują w nim żadne granice wieku ani czasu. Śmiech, jaki przynoszą nam Laurel i Hardy, jest uniwersalny, nieczuły na upływ czasu.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Ps. Pozornie drobna sprawa: tytuł „Flip i Flap w Legii Cudzoziemskiej" nosił przed wojną na polskich ekranach inny film, zrealizowany w 1931 r. przez Jamesa Horne'a — „Beau Hunks". Użycie tego samego tytułu dla dwóch różnych filmów wprowadza niedopuszczalny bałagan. Aż przykro.

FLIP I FLAP W LEGII CUDZOZIEMSKIEJ (The Flying Deuces). Reżyseria: Edward Sutherland. Wykonawcy: Stan Laurel, Oliver Hardy i inni. USA, 1939

Zrezygnować z „gigantów"?

„Potop" Jerzego Hoffmana

gość specjalnego statusu pracownika kinematografii, tak jak jest karta stoczniowca. Z oczywistych względów jest to niemożliwe. Pewnym wyjściem byłaby też rezygnacja z produkowania gigantów filmowych wymagających dużego zaplecza technicznego i produkcyjnego. Ale giganty z kolei są bardzo dochodowe. Przykładem może być „Potop". Pozostaje zatem jedynie proces stopniowego podnoszenia pensji i zmniejszania uciążliwości pracy.

Kolejną ważną sprawą jest wyposażenie techniczne kinematografii. Od wielu lat praktycznie nie inwestowano w tej dziedzinie. Sprzęt jest stary, czasem archaiczny, często psuje się powodując wielkie straty finansowe, bo ekipy czekają na kamery. Jednakże, jeżeli będą dewizy, w kilka miesięcy można uzupełnić braki i zapewnić nowoczesne wyposażenie; jest to nieporównanie łatwiejsze niż załatwienie problemu braku ludzi. Mimo to nie wyobrażam sobie, by w obecnej sytuacji gospodarczej, gdy dewizy potrzebne są na cele podstawowe, zdecydowano się wyasygnować poważną sumę dla kinematografii.

ciąg dalszy na str. 10

Pomysł dobry, ale...

ROZMOWA Z ALEKSANDREM ŚCIBOR-RYLSKIM

Już za kilka lat w Polsce będzie się produkować 45 filmów rocznie. Uchwała Prezydium Rady Ministrów z 23 maja br. mówi także o budowie nowej wytwórni, modernizacji przemysłu filmowego i sieci kin. Wszystko to sprawia, że nasz film staje wobec problemu programowania. Jak powinno ono wyglądać w praktyce? Czy da się pogodzić z indywidualnymi zainteresowaniami twórców? Z tymi pytaniami zwróciliśmy się do filmowców i ludzi z filmem współpracujących. Głos zabrali już Witold Zalewski i Zbigniew Załuski („Film", nr 28), Zbigniew Safjan (nr 31), Janusz Majewski, Stanisław Różewicz i Tadeusz Karwański (nr 32), Stanisław Dygat (nr 34), Bohdan Poręba (nr 37), Wacław Biliński (nr 38) i Krzysztof Zanussi (nr 39).

Gdzie wyświetlać?

„Dzień Szakala" Freda Zinnemanna

● Jako reżyser, scenarzysta i kierownik zespołu filmowego „Pryzmat" ma Pan na co dzień do czynienia z całym procesem tworzenia filmów; od problemów literackich po szczegóły techniczne i organizacyjne. To pozwala Panu patrzeć na planowany rozwój produkcji filmowej oczami praktyka. Jakie zatem trudności może napotkać realizacja tych planów, a jakie może przynieść korzyści?

— Właściwie wszystkie najistotniejsze sprawy zostały poruszone przez moich poprzedników wypowiadających się w waszym cyklu. Mogę więc jedynie raz jeszcze dać „świadectwo prawdzie". Jeżeli mamy mówić o przyszłości, powinniśmy najpierw zdać sobie sprawę z sytuacji teraźniejszej. Uważam, że nawet przy obecnej, skromnej produkcji zostały już przekroczone wszelkie granice naszych możliwości. Trudno więc mówić o gwałtownym skoku ilościowym, jeżeli nie zostaną podjęte radykalne środki, by zlikwidować obecne trudności. W przeciwnym razie należałoby raczej pomyśleć o zmniejszeniu produkcji.

● Jakie kłopoty są dzisiaj najistotniejsze?

— Przede wszystkim problem kadr. Jeżeli chodzi o kadry techniczne i produkcyjne sytuacja jest o tyle dramatyczna, że były od dawna zbyt szczupłe, a w ciągu ostatnich lat zamiast się powiększać — maleją. Odeszło kilkuset ludzi, najlepsi fachowcy, młodzi lub w pełni sił. Film jest, niestety, tak specyficznym przemysłem, któremu potrzeba wysoko kwalifikowanych sił technicznych w bardzo dziś poszukiwanych zawodach. Wymagania są bardzo wysokie, a praca nie jest łatwa. Również ze względu na specyficzny rytm dni zdjęciowych, kiedy czasem pracuje się po 20 godzin na dobę w złych warunkach.

Ostatnie podwyżki płac w kinematografii przyhamowały nieco odpływ, ale nie są jeszcze tak wysokie, by spowodować napływ pracowników. Podobnie rzecz się ma z kadrami w samym pionie realizacyjnym — zwłaszcza asystentami kierowników produkcji, operatorów, reżyserów. Wielu ludzi odeszło, w tym sporo ze względu na wiek, a przez ostatnie dwa lata nie było można przyjąć nowych. Przez ten czas można już było wykształcić świeżych ludzi na dobrych fachowców.

● Jakie więc może być wyjście z tej sytuacji?

— Na pewno radykalnie poprawiłoby sytuację przyznanie priorytetów, nadanie jakie-

ciąg dalszy ze str. 9

Problemem jest również brak aktorów filmowych. Zresztą poza kilkoma teatrami w Warszawie aktorów jest w ogóle mało, poza tym nie opłaca im się grać w filmie. Z wyjątkiem może czołowych ról dających popularność. Kiedyś, jakieś 10 lat temu, film był okazją do lepszego zarobku. Podwyższono gaże, by ratować teatry. Konsekwencją tego jest brak chętnych do pracy w filmie, która daje mniej bezpośredniej satysfakcji i jest cięższa. Obecnie mają zostać podwyższone stawki aktorskie w kinematografii, ale tym razem w takiej proporcji, by nie zniszczyć teatrów. Mimo tych zabiegów sytuacja nie poprawi się, jeżeli wydziały aktorskie nie zaczną wypuszczać większej ilości absolwentów.

Następne poważne ograniczenie to ogromny brak scenariuszy. Bardzo mało jest ludzi piszących stale dla potrzeb filmu i umiejących to robić. Tymczasem konieczna jest coraz większa ilość tekstów. Zresztą jest to zjawisko nie tylko polskie. Na całym świecie odczuwa się przerażający brak tekstów. Skąd w tej sytuacji znaleźć ludzi, którzy pisaliby dla filmu? Nie wiem.

● Istnieje projekt stworzenia studium dla scenarzystów przy PWSFTviT...

— Do tego projektu odnoszę się dosyć sceptycznie. 2 lata na wykształcenie scenarzysty to albo za dużo, albo za mało. Trudno jest w ogóle nauczyć kogoś pisać, nie wiem, czy to w ogóle możliwe. Natomiast jeżeli ktoś już pisze rzeczy przydatne do filmu, to wtedy poprzez współpracę z nim w trakcie realizacji filmu można go nauczyć rozumieć specyfikę tej sztuki. Ale sprawą zasadniczą pozostaje brak ludzi chętnych do pisania i podejrzewam, że nawet wyższe stawki niewiele pomogą.

Przy okazji apeluję do czytelników: przysyłajcie do zespołu „Pryzmat" wszelkie propozycje filmowe, jakie wam przychodzą do głowy. Każda będzie czytana z uwagą. Wszelkie pomysły mogą okazać się dobre. Może tą drogą uda się znaleźć nowych scenarzystów.

Nie mniej ważną barierą stojącą na przeszkodzie rozwojowi produkcji filmowej jest zbyt mała liczba kin w Polsce. Załóżmy nawet, że wyprodukuje się te planowane 45 filmów rocznie — to i tak nie ma gdzie ich wyświetlać. Sytuacja staje się stopniowo coraz gorsza, ponieważ sieć kin zamiast się powiększać — maleje. Nawet w Warszawie, gdzie kin jest stosunkowo dużo, tak kasowe filmy jak „Wielki Gatsby", „Dzień Szakala", „Kabaret" muszą być zdejmowane z ekranów w pełni powodzenia, by dać miejsce nowym pozycjom.

Pamiętajmy też, że polskie filmy nie zawsze od razu zdobywają widza, muszą najpierw trochę pochodzić, żeby zaczęły robić kasę. Zatem jeżeli co tydzień będzie premiera — najzwyczajniej zawali się ekonomika kinematografii. Filmy nie będą mogły na siebie zarobić, deficyt będzie się powiększał. Chyba, że radykalnie zwiększy się liczba kin, że zabiegi wokół nich nie ograniczą się jedynie do likwidowania starych i wysłużonych, a zacznie się również budować.

● Czy oznacza to, że pomysł podwojenia produkcji filmowej nie ma szans?

— Ależ nie; pomysł jest bardzo dobry. Tyle tylko, że dostrzegając korzyści, jakie może przynieść rozwój ilościowy, trzeba zdawać sobie sprawę z trudności i ograniczeń, jakie mogą przeszkodzić w realizacji ambitnych planów.

● Jakie zatem są korzyści, których można oczekiwać po wzroście produkcji filmowej?

— Oczywiste, że spowoduje to przejście na metody bardziej fachowe i przemysłowe. Będzie można pełniej i w bardziej zróżnicowany sposób zaspokajać potrzeby widowni. Zarazem wśród większej ilości filmów łatwiej znaleźć pozycje wybitne.

Będzie wreszcie musiał wykształcić się zawód scenarzysty na stałe związanego z produkcją filmową. Scenariusze będą pisane wtedy w sposób fachowy, ze zrozumieniem istoty kina. Zespoły filmowe, aby zdobyć zaufanie publiczności, prawdopodobnie będą musiały się jakoś wyspecjalizować i wrócić do bardziej samodzielnych metod pracy. Przypuszczalnie ulegnie też zmianie system zatwierdzania scenariuszy i administrowania produkcją filmową, tj. konieczna będzie pewna decentralizacja decyzji na rzecz zespołów. Może to również wpłynąć korzystnie na zróżnicowanie i jakość repertuaru.

Nie wyobrażam sobie biura, które byłoby w stanie przeczytać wszystkie propozycje i zatwierdzić scenariusze do 45 filmów rocznie. Trzeba więc będzie stworzyć nowy, bardziej elastyczny system zarządzania.

Jednak pamiętać trzeba, że jeżeli nie przezwyciężymy barier, o których wspominałem, to albo doprowadzimy do zachwiania równowagi, w jakiej utrzymuje się przemysł filmowy, albo wszystko pozostanie po prostu w sferze pobożnych życzeń.

● Czy w związku ze zwiększoną produkcją nie wyłania się konieczność programowania twórczości filmowej, czy jest to Pana zdaniem możliwe?

— Programowanie jest jak najbardziej możliwe i potrzebne, ale wyłącznie w zakresie bazy produkcyjnej, kadr, organizacji pracy, zaplecza filmowego itd. Nie ma natomiast sposobu, by zaprogramować treść scenariuszy i filmów. To rodzi się samo.

Rozmawiał:
JERZY
WERTENSTEIN - ŻUŁAWSKI

Nie opłaca się grać

„Sami swoi" Sylwestra Chęcińskiego

„Moja wieś", reż. Iwan Conew

Czym chata bogata

KORESPONDENCJA Z BUŁGARII

Wsłonecznym ponoć przez większość roku Plowdiwie podczas I Festiwalu Bułgarskich Filmów Krótkometrażowych pogoda wyraźnie nie dopisała. Ale gościnni gospodarze postarali się wynagrodzić kaprysy aury, zapełniając gościom czas atrakcjami nie tylko filmowymi, choć i tych było wystarczająco dużo. Może nawet trochę za wiele. Program konkursowych projekcji wydawał się zbyt przeładowany, nawet jak na możliwości percepcji zagorzałych wielbicieli krótkich form. Nic dziwnego, pierwszy festiwal, a więc czym chata bogata...

Plowdiwskie spotkania, planowane jako impreza wymienna z festiwalem warneńskim (konkurs filmów fabularnych), mają być w założeniu panoramą dorobku bułgarskiego filmu krótkometrażowego i jednocześnie forum dyskusyjnym dla tych, którym jego losy nie są obojętne. Tegoroczny festiwal w dużej mierze spełnił oczekiwania organizatorów. Był imprezą dynamiczną i żywą, w czym niemała zasługa tłumnie uczestniczącej w pokazach i żywiołowo reagującej publiczności plowdiwskiej, ale przede wszystkim, oczywiście, samych filmów.

Na ekranie kina „Bałkan" w ciągu czterech dni zaprezentowano czterdzieści dwa filmy — prawie pełny obraz dnia dzisiejszego bułgarskiego krótkiego metrażu; obraz interesujący, choć wiele w nim jeszcze rys i niedociągnięć. Co w nim najbardziej charakterystycznego? Dążenie do uchwycenia za wszelką cenę zjawisk współczesnych i aktualnych, głównie tych, najbardziej istotnych, dokuczliwych i uwierających. Niestety, udane poszukiwania tematyczne, zaangażowanie i pasję często jeszcze osłabiają niedostatki warsztatu realizatorskiego — nieodpowiedni montaż, priorytet przegadanego, tłumiącego obraz komentarza, statyczność kadrów, tendencja do eksponowania „gadających głów". Stopień opanowania warsztatu hamuje także — to zrozumiałe — próby poszukiwań formalnych, wciąż nieśmiałe i nieliczne.

W programie wyraźnie rozdzielono filmy na animowane, popularnonaukowe i dokumentalne. O ile wyodrębnienie animacji jest naturalne, o tyle podział: film dokumentalny — popularnonaukowy, to w gruncie rzeczy sprawa umowna, granica bowiem między obu gatunkami zaciera się dziś coraz bardziej. Wielką Nagrodę festiwalu — „Złoty Puchar Tracki" zdobył film „Strzałki nad wodą" Konstantina Grigorieiwa, świetnie fotografowany, delikatnie i z umiarem zrealizowany obraz życia fauny wodnej — ważek, ich walki o byt, przetrwanie. W czasie jednej z dyskusji ktoś określił trafnie ten poetycki film jako: „mądrą przypowieść filozoficzną, której wymowa jest głębsza i szersza niż temat."

Film ten był w programie festiwalu wyjątkiem, bowiem atmosferę imprezy tworzyły filmy może mniej sprawnie zrealizowane, ale dotykające spraw bardzo aktualnych. Na przykład choćby takie: „Woda" Any Bogatewej i „Powietrze" Oskara Kristanowa, których autorzy występują w obronie naturalnego środowiska człowieka. Szczególnie ten pierwszy, bez pardonu wytykający imiennie trucicieli wód, dyrektorów wielkich zakładów przemysłowych, zasługuje na uwagę, mimo że brak selekcji nakręconego materiału (32 minuty projekcji!) osłabił siłę publicystycznej wymowy filmu.

Najciekawszym i najdojrzalszym okazał się film laureatki Nagrody Bułgarskiej Krytyki Filmowej, Neweny Toszewej — „Sofia przyszłości", ostro krytykujący architekturę bułgarskiej stolicy, a przede wszystkim budownictwo mieszkaniowe. Osobną pozycją w nurcie dokumentalnym festiwalu był „Szeszkingrad" Wasiła Żiwkowa — zdobywca nagrody w tej kategorii — surowy, wręcz ascetyczny w środkach wyrazu filmowego (przypominający stylistyką filmy Karabasza), tchnący prawdą obraz życia górników kamieniołomów.

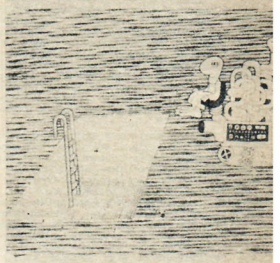
Warto odnotować wcale pokaźną liczbę reportaży, rejestrujących wydarzenia mniej lub więcej ważne, ukazujących ciekawych ludzi i ich dokonania. Znalazły się wśród nich: drugi film Neweny Toszewej „Nauczyciel" — wyrazisty portret człowieka zafascynowanego sztuką, „Daskał Marin" Christo Kowaczewa — niebanalna sylwetka nietypowego wiejskiego nauczyciela, „Niebieska Magistrala" Todora Pożarlijewa — dobrze sfotografowana relacja z budowy gazociągu ZSRR — Bułgaria, „Moja wieś" Iwana Conewa, wczoraj i dziś malowniczej miejscowości Gurkowo.

Sporą grupę stanowiły dokumenty historyczne, zmontowane z materiałów ikonograficznych, odnoszące się do niedawnej przeszłości, głównie okresu walk o wyzwolenie narodowe i społeczne. W tym kręgu wyróżnił się niezwykle sympatyczny film Iwana Popowa „Pierwszy" — rzecz o życiu i twórczości Wasiła Gendowa, twórcy pierwszego bułgarskiego filmu i pioniera tej dziedziny sztuki w Bułgarii. Ze wspomnień żony Gendowa oraz z interesujących materiałów archiwalnych stworzył Popow obraz przepojony ciepłem i serdecznością, momentami — gdy wydobywa zafascynowanie kinem pary bohaterów — wzruszający.

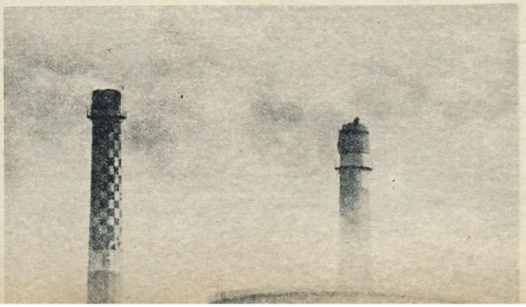
Drugi, mniejszy rozdział plowdiwskiego festiwalu to animacja. W tej dziedzinie krótkiego metrażu bułgarscy twórcy mają jeszcze sporo do zrobienia. Uderza tu przede wszystkim brak filmów dla najwdzięczniejszej widowni — dzieci. Jest to najsłabszy punkt animowanego kina bułgarskiego. Większość prezentowanych w Plowdiwie animowanych obrazów to balansujące na pograniczu moralitetów i przypowieści filozoficznych historyjki z morałem. Ambicje realizatorów rozmywały się jednak nieraz w anegdocie rozwleczonej do tego stopnia (były i dwudziestominutowe „miniaturki"!), że znudzony widz z wysiłkiem kwitował uśmiechem nawet celne puenty. Od strony plastycznej niewątpliwą ciekawostką jest poszukiwanie inspiracji w narodowym folklorze, w tradycjach sztuki ludowej, bardzo tu przecież bogatych i fascynujących swą oryginalnością. Ciekawą pozycją był również „Horoskop" Zdenki Dojczewej. Dobre wrażenie pozostawiły nagrodzone w tej kategorii ex aequo filmy „Opera za jeden orzech" Genczo Siemonowa — lapidarna i dobrze spuentowana opowieść o zwycięstwie pracowitych mrówek nad agresywnym ptakiem. „Perpetuum mobile" Todora Dinowa — przewrotna w wymowie historia człowieka, zniszczonego przez własne dzieło oraz frywolny „Gwiazdor" Christo Topozanowa — mini-satyra na idola ekranu, który swą sławę buduje na trudzie kaskaderów i dublerów, zastępujących go nawet w małżeńskiej łożnicy.

BARBARA PEŁKA

„Horoskop", reż. Zdenka Dojczewa



„Powietrze", reż. Oskar Kristanow



Leonid Utiosow w filmie „Świat się śmieje"

NIEWAŻNE!... OD CZEGO CHARAKTERYZACJA?

Na łamach „Litieraturnej Gaziety" trwa dyskusja o komedii filmowej. W nrze 40 cytowaliśmy głos Władimira Wolina. Dziś wywiad z Leonidem Utiosowem, bohaterem filmu „Świat się śmieje", przeprowadzony przez Jewgienija Ryka.

— Wychodzi więc na to, że jestem dziadkiem radzieckiej komedii filmowej? — pyta Leonid Osipowicz ze swoim zwykłym, ironicznym uśmiechem, spod którego wyziera jednak coś w rodzaju dumy, że oto zaliczają go do czcigodnego grona „prekursorów". — Skoro tak, to oczywiście wypada, abym wypowiedział się w tej sprawie. Pozwólcie jednak, że w tok oficjalnej wypowiedzi wtrącę od czasu do czasu swój prywatny komentarz, opatrując go uwagą: „NIE DO DRUKU...".

W pierwszych miesiącach rewolucji wystąpiłem w filmie „Życie i śmierć lejtnanta Schmidta", gdzie grałem rolę adwokata Zarudnego. Potem był film „Dom Handlowy Ententa i Ska" ...(NIE DO DRUKU: wystąpiłem w nim w roli atamana Petlury). W roku 1925 odtwarzałem postać drobnego złodziejaszka, który postanowił spróbować życia za granicą. Był to film „Kariera Spirki Pociegła", a następnie dramatyczna rola w filmie „Oboy".

● Jaki był wówczas Pański stosunek do filmu?

— NIE DO DRUKU: zdecydowanie negatywny. Jak wiadomo, aktor teatralny zna całą sztukę i wie, na czym ma polegać jego udział w spektaklu. Film od samego początku pozbawiał go tych możliwości. Dziś jest wprawdzie nieco lepiej, ale wówczas aktor przeobrażał się po prostu w marionetkę. Proszę sobie wyobrazić, że niejednokrotnie zabraniano nam nawet przeczytać scenariusz. Wyglądało to mniej więcej tak. Reżyser powiada: „Widzi pan swoją dziewczynę przechadzającą się po ulicy z innym; proszę spojrzeć na nich tak, jak wypada w podobnych okolicznościach". Ja na to: „Dobrze, ale jaką rolę gram w tym filmie?" A reżyser: „To nieważne, od czego charakteryzacja!". I rzeczywiście, była charakteryzacja, potem klaps i kamera szła w ruch. Za dwudziestym ujęciem udało mi się — zdaniem reżysera — „spojrzeć tak, jak wypada w podobnych okolicznościach". Widzowie byli zachwyceni. A moim zdaniem, gdyby cyrkowego konia cierpliwie uczyć, że ma zarzeć w odpowiedzi na pytanie: „Musik, czy pojedziemy do Kazania?" — to za dwudziestym razem wywiąże się on z tego zadania w sposób równie zadowalający...

Zetknąwszy się z takim systemem stosunkowo szybko ostygłem z pierwszych zapałów. Moja kariera filmowa skończyłaby się wcześniej lub później, gdyby nie pewne wydarzenie. Otóż w owym okresie w Paryżu zetknąłem się z jazzem i to zupełnie zmieniło kierunek moich zainteresowań. Zawsze kochałem muzykę. Już jako dziecko biegałem w Odessie słuchać orkiestr dętych... Teraz doszedłem do wniosku, że jazz pozwoli zsyntetyzować trzy gałęzie sztuki: muzykę, teatr i estradę, wydobyć najcenniejsze właściwości każdej spośród nich i stworzyć „jazz teatralizowany". W roku 1928 rozpocząłem nawet kompletowanie zespołu składającego się z ludzi obdarzonych zdolnościami muzycznymi i aktorskimi. W tym okresie film miał jednak we mnie zapalonego widza, przy czym zachwycałem się szczególnie wielkimi rolami Chaplina.

● No, a kiedy film wreszcie „przemówił", „zaśpiewał"?

— Och, wtedy stało się lekko na sercu... (NIE DO DRUKU: Ale zarazem ciężko i na sercu, i na duszy, że oto do dziś film mówi i śpiewa, lecz bez mojego udziału). ...I wtedy właśnie powierzono mi główną rolę w „Świat się śmieje". Resztę już znacie.

● A co z dawnymi zastrzeżeniami?

— W dalszym ciągu odstraszał mnie sam proces kręcenia filmu (NIE DO DRUKU: i odstrasza do dziś). ...Ale podczas realizacji komedii „Świat się śmieje" pracowało się przyjemnie i wesoło, choćby dlatego, że muzykę pisał Dunajewski — mój ukochany, słoneczny kompozytor...

Dlaczego więc nie wystąpiłem w filmie? Cóż, byłem i pozostanę aktorem teatralnym. Kiedy wychodzisz na scenę, sala patrzy na ciebie życzliwie lub sceptycznie, ale zawsze czegoś od aktora oczekuje. Natomiast kiedy pozostaję sam na sam z chłodnym okiem kamery — czuję się bardzo nieswojo...

Czy komedia koniecznie musi być „śmieszna"? Spór bez sensu, bo jeśli nie śmieszna, to dlaczego komedia... Inna rzecz, że poczucie humoru może być bardzo różne. Kiedy na przykład grubas w czarnym surducie przewraca się w kawę z mlekiem, a wokół ludzie „zrywają boki ze śmiechu" — to mnie osobiście wcale to nie śmieszy. Zgadzam się z tymi, którzy twierdzą, że w komedii przoduje obecnie Wytwórnia „Gruzja-Film". Komedie gruzińskie wyróżnia się subtelną ironią, która nie ma nic wspólnego z karykaturą czy szyderstwem, lecz jest samym uśmiechem, pełnym radości życia... Odnoszę wrażenie, że poczucie humoru, podobnie jak muzykalność, to naturalne cechy Gruzinów...

● W jakim stopniu sukces filmu stanowi zasługę aktorów?

— Tylko w niewielkim. Każdy, lepiej czy gorzej potrafi zagrać w filmie, a nad wieloma naszymi komediami ciąży cytowany już slogan: „nieważne!.. od czego charakteryzacja". Natomiast słabego scenariusza nie uratuje cała armia utalentowanych aktorów komediowych. (NIE DO DRUKU: jakkolwiek prawdą jest, że po niejednym sukcesie aktorskim powiadają z przekąsem — połóż egzemplarz sztuki na budce sufleserkiej a tekst sam zagra). Tak więc na pierwszym miejscu stawiam scenarzystę i scenariusz... Kłopot w tym, że we współczesnym kinie bierze się najczęściej jeden interesujący temat i powiela go następnie w niezliczonej ilości wariantów. Na ogół nie wytrzymują tego zabiegu — albo temat, albo... widz.

● Czy wystąpi Pan jeszcze w filmie?

— Nie wiem. To zależy nie tylko ode mnie. (NIE DO DRUKU: po tej rozmowie sądzę, że już raczej nie. Zresztą bywam częstym gościem w Domu Pracy Twórczej Filmowców i za jakieś trzy dni z pewnością przekonam się o tym).

JAK STAĆ SIĘ MITEM?

Minęło dwadzieścia lat od jego śmierci. 24-letni aktor zginął w wypadku samochodowym w dniu 30 września 1955 roku. Katastrofa wydarzyła się na autostradzie w pobliżu Salinas.

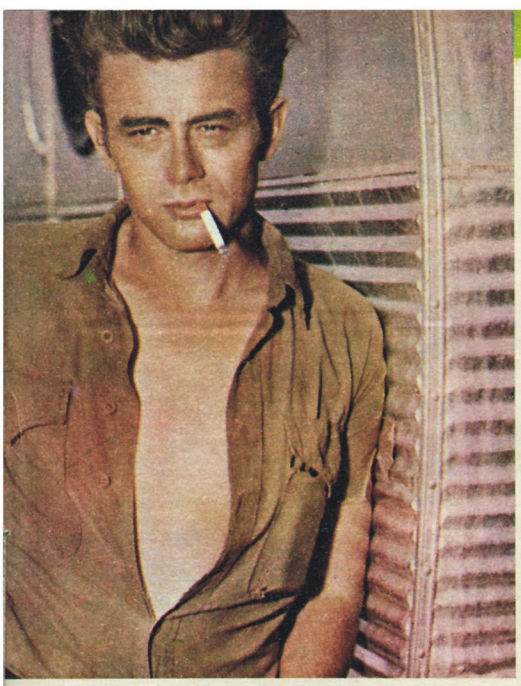
Tę rocznicę uczczono wznowieniami filmów z udziałem Deana, ukazały się także trzy książki o słynnym aktorze, ilustrowane bogato zdjęciami: „James Dean" Johna Howletta, „Historia Jamesa Deana" René Chateau, „James Dean, buntownik" Davida Daltona. Kreślą one portret idola pokolenia młodzieży lat 50-tych. Kim był Dean? Najpełniej odpowiada na to pytanie młody Amerykanin, David Dalton, redaktor kalifornijskiej gazety „Rolling Stone".

James Dean urodził się w roku 1931, w miejscowości Marion, w pobliżu Indianapolis. Miał osiem lat, gdy stracił matkę. Wychowywał się przede wszystkim w domu wujostwa, farmerów z Indiany. Jeździł konno, pracował w polu. W szkole cieszył się dobrą opinią: był spokojny, nie sprawiał kłopotów. Uwielbiał sport. Wyżywał się w lekkoatletyce, koszykówce, base-ballu. Ale wiedział, że nigdy nie osiągnie wspaniałych wyników. Był krótkowidzem. Pastor James de Weerd, kombatant I wojny światowej, wyrobił w nim namiętność do sportu samochodowego. Pozostał jej wierny aż do końca.

W roku 1949 Dean opuścił szkołę z medalem za sportowe wyczyny. Ten wątły, krótkowzroczny chłopiec pozornie nie różnił się niczym od tysięcy rówieśników. Ale jego spokojny uśmiech osłaniał wielkie ambicje i bunt przeciwko wszelkiemu konformizmowi. Początkowo Dean studiował prawo i sztukę dramatyczną na uniwersytecie kalifornijskim. Właśnie w Kalifornii spotkał człowieka, o którym mówiło całe Los Angeles — Marlona Brando. Wtedy postanowił również zostać aktorem. Pożera książki. Czyta Cocteau, Saint-Exupéry'ego. Występuje jako statysta w hollywoodzkich filmach. Ale zdaje sobie sprawę, że to nie zapewni mu kariery. Wyjeżdża do Nowego Jorku, miasta, które jest kolebką telewizji. Tutaj czeka go kolejne rozczarowanie: mały ekran pożera najnędzniejsze nawet sztuczydła, kręcone byle jak, bez żadnych prób i przygotowań. Mimo to zostaje zauważony, podobnie jak jego dwaj młodzi i nieznani jeszcze wówczas koledzy — Paul Newman i Steve McQueen. Ale pierwsze, niewielkie sukcesy nie cieszą. Jest przygnębiony. Małe role, nędzne hotele, samotność — tak wygląda jego życie. S jeszcze książki i kursy w Actor Studio, prowadzone przez Lee Strasberga i Elię Kazana; słynna Metoda (teoria Stanisławskiego o grze aktorskiej, na której się wzoruje do dzisiaj Actor's Studio). Swe małe role w telewizji i w teatrze Dean buduje dzięki podpatrywaniu całymi godzinami zachowania ludzi na ulicy. I wreszcie przychodzi sukces. Główną rolę w adaptacji „Amoralisty" Gide'a. Tego samego wieczoru, kiedy odbywa się premiera, otrzymuje dwie nagrody za najlepszą interpretację. Dzięki tej roli Elia Kazan angażuje go do filmu „Na wschód od Edenu". Jest rok 1954

Maria Schneider

— należy ciągle do najbardziej pojskiego. Po kreacji w głośny reporter" gra obecnie pod kie sacyjnym dramacie „Baby-sit wrócił właśnie do działalności



Hollywood przeżywa jeszcze okres „polowania na czarownice", antykomunistycznej nagonki. Kolejno opuszczają go Brecht, Fritz Lang, Joseph Losey, John Huston, Orson Welles. Dean szokuje swym nonkonformizmem: jest nonszalancki, wręcz gburowaty, nie dba o strój. Mieszka na rancho w San Fernando, bierze udział w wyścigach samochodowych.

Od premiery filmu „Na wschód od Edenu" staje się gwiazdorem. Ten pierwszy film był zarazem jedynym jego filmem, który oglądał na ekranie. Na wieczornych premierach występuje w smokingu, ale kiedy wraca do domu wkłada dżinsy i bawełnianą koszulę. Pisze listy do przyjaciół: „Jestem samotny, tak strasznie samotny...", „Aktor powinien interpretować życie, musi więc doświadczyć wszystkiego, co ono niesie. Powinien nawet od życia żądać więcej, niż jest ono mu w stanie dać..."

Po ukończeniu zdjęć w filmie Nicholasa Raya „Buntownik bez powodu" natychmiast obejmuje rolę w „Olbrzymie" George Stevensa. Nudzi się na planie. Myśli już o kolejnych projektach. Chce grać w filmie o słynnym tancerzu Nieżyńskim, chce odtworzyć na ekranie jego postać, marzy o zagraniu w filmie „Billy the Kid". W dwa dni po zakończeniu zdjęć „Olbrzyma" jego porsche rozbitzska się na pustej autostradzie nr 466. Pogrzeb Jamesa Deana zbiegnie się z premierą „Buntownika bez powodu" i narodzinami legendy. To właśnie Dean stanie się idolem amerykańskiej młodzieży, szukającej ucieczki od „bólu istnienia" w aktach gwałtu i przemocy. Jeszcze w wiele lat po jego śmierci młodzi ludzie będą do niego pisać listy.

Ale czy dzisiaj ten mit ma szanse odrodzenia? Chyba nie. W każdym razie wątpią w to autorzy wspomnianych książek o Deanie. Amerykańska młodzież to już nie buntownicy bez powodu; młodzi ludzie szukają dzisiaj innych form buntu. Znajdują je nie tylko w narkotykach czy muzyce, ale także działalności politycznej.

James Dean w filmie „Olbrzym" (u góry i po lewej) i przed swoim rancho (poniżej)

fot. Paris Match i FAC

...ych wziętych aktorek kina euro-
...n filmie Antonioniego „Zawód:
...runkiem René Clementa w sen-
...er", którym znany reżyser po-
... twórczej w kinie.

fot. Ciné-revue

Jutta Hoffmann w filmie „Lotta w Weimarze"

Rozmowa „Filmu"

SIOSTRA SCHOPENHAUERA

Na polskiej premierze „Lotty w Weimarze" Egona Günthera, ekranizacji powieści Tomasza Manna, obecna była utalentowana aktorka z NRD, Jutta Hoffmann. W filmie odtwarza autentyczną postać, Adelę Schopenhauer, siostrę filozofa Arthura Schopenhauera, przebywającą w Weimarze w roku 1816.

— Nie mogłabym — mówi Jutta Hoffmann — reprezentować tak sławnego rodu, nie znając filozoficznych poglądów Schopenhauera. Dlatego nie tylko wczytywałam się w powieść Tomasza Manna, ale poznałam dzieła wielkiego filozofa. Te lektury pomogły mi zrozumieć postać Adeli i moralną atmosferę Niemiec po upadku Napoleona. Sam Tomasz Mann uważał moją bohaterkę za osobę niezbyt urodziwą, ale za to odznaczającą się nieprzeciętną inteligencją. Powierzył jej w powieści ważną rolę: Adela to główny świadek oskarżenia — jako jedyna krytykuje wielkiego pisarza. Z jej ust pada zdanie: „On jest wielki i stary, i mało skłonny do uznawania tego, co po nim przychodzi". Paradoks polega na tym, że kobieta ta obnażając niektóre słabe strony Goethego dodaje mu człowieczeństwa i blasku. Mimo to panna Schopenhauer jest postacią — jak na mój gust — zbyt jednostronną, rezonerską. Dlatego szukałam w niej elementów komediowych. Może to egzaltowana panna podporządkowująca różne wymiary życia sztuce? Taka interpretacja spodobała się mojej znakomitej partnerce Lilli Palmer grającej rolę Lotty. To prawdziwa gwiazda, która swą osobowością omal nie przytłoczyła całego zespołu.

● **Występuje Pani na ekranie już od czternastu lat — od chwili ukończenia studiów aktorskich. Który film był dla Pani najważniejszy?**

— „Młoda kobieta z 1914 roku". Z dwóch powodów. W ekranizacji powieści Arnolda Zweiga odnalazłam wiele bliskich mi spraw, nie tylko jako aktorka, ale i kobieta. Po raz pierwszy pracowałam z Egonem Güntherem, którego pasje i zainteresowania cenię wysoko. Jest to reżyser dający aktorom, a zwłaszcza aktorkom, możliwość stworzenia ciekawych kreacji, interesuje go bowiem dusza kobiety.

● **Gdzie się Pani lepiej czuje, w teatrze czy na planie filmowym?**

— Kino rzadko daje aktorowi takie satysfakcje, jakie oferuje teatr. Dlatego czuję się bardziej związana z bohaterką Brechta, Gruszą Wachnadze z „Kaukaskiego kredowego koła", choć gram tę postać na deskach Berliner Ensemble już kilka miesięcy. Zagłębiam się w tę skomplikowaną osobowość, poznaję różne jej barwy.

● **A nowe plany filmowe?**

— Na razie Egon Günther zajęty jest ekranizacją „Cierpień młodego Wertera". Może znajdzie się dla mnie rola w jego następnym filmie, przeznaczonej dla kin nowej wersji „Wychowania pod Verdun" według powieści Arnolda Zweiga. Tę powieść ekranizował poprzednio dla telewizji.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

W powojennym trzydziestoleciu proza Żeromskiego posłużyła za tworzywo filmowe Andrzejowi Wajdzie („Popioły"), Walerianowi Borowczykowi („Dzieje grzechu") i Włodzimierzowi Haupemu („Doktor Judym"). W publikowanym szkicu piszemy o losach przedwojennych ekranizacji książek Stefana Żeromskiego.

»PAN ŻEROMSKI W KINEMATOGRAFIE«

BARBARA WACHOWICZ

»Jego twórczość była chlebem duchowym dwóch pokoleń. Nikt prócz niego nie umiał nam kazać płakać. Nikt tak jak on nie umiał hartować naszych dusz żółcią i piołunem. Nikt tak jak on nie targał naszych serc. Był tym, wobec którego niemożliwa była obojętność".

Oto pożegnał Żeromskiego w listopadzie 1925 Wacław Borowy.

Minęło pół wieku od tego listopadowego dnia, ponurego, kiedy tysiące odprowadzały go z Zamku na mały, ewangelicki cmentarzyk przy Żytniej.

OSKARŻONA

EWA POBRATYŃSKA

Nie ma rozpraw na temat filmowości czyli też afilmowości jego dzieł. Nie doczekaliśmy przez lat pięćdziesiąt wydania jego korespondencji, kędy niechybnie odnaleźć by można jakieś ślady reakcji pisarza na adaptacje filmowe, za jego żywota popełnione. Z dziesięciu filmów zrealizowanych jako „wol-

Stefan Żeromski

Tatiana o oczach „niewysłowionych jak nokturn" i „głuchoskryty cierpik" — Rozłucki, czyli Nora Ney i Adam Brodzisz w „Urodzie życia"

na przeróbka" utworów Żeromskiego zachowały się dwa w całości i trzy w strzępkach.

„Aj-aj-aj-aj! oj-oj-oj! oj! Szkoda! Szkoda! Szkoda! Ratujcie! Talent wielki od rozkładu, społeczeństwo czytające od zatrucia!" (Orzeszkowa do Reymonta).

„Najgłębsza powieść, jaką Polska posiada" (Przybyszewski).

Macie państwo reakcję na „Dzieje grzechu". Ukazały się zimą 1908, a z wiosną 1909 Ewa Pobratyńska stanęła przed sądem. „Procesy odbyły się dwa. W Petersburgu, gdzie studencka ława przysięgłych huczała — „niewinna, niewinna!" i w Warszawie, „wobec przepełnionej publicznością sali, gęsto usianej kapeluszami pań", sążnistymi brawami nagradzającej wyrok uniewinniający i wołanie „obrońcy" — „Miłość jest grzechem, grzech jest miłością!!!".

Zawrzał na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" poeta-krytyk, Zdzisław Dębicki, wzgardliwym oburzeniem piętnując te widowiska, aranżowane przez studenterię i w ślad za Żeromskim „pociągające ku sobie niezdrowym urokiem trzęsawisk duszy ludzkiej". Zapytał też ze zgrozą: „Kto zaręczy, że za kilka miesięcy nie będziemy mieli «Dziejów grzechu» w kinematografie? (...) I naprawdę — nie jesteśmy od tego daleko".

Jeszcze jak blisko! W sierpniu 1911 roku na ekranie warszawskiego kina „Venus", którego właścicielem był niejaki Konstanty Jastrzębski, ukazuje się film „Dzieje grzechu", w reżyserii Antoniego Bednarczyka (takoż aktora, kreującego rolę Płazy-Spławskiego), z udziałem: Marii Mirskiej (Ewa), Teodora Rolanda (Niepołomski), Stanisława Knake-Zawadzkiego (Pochroń), Wojciecha Brydzińskiego (Szczerbic). Onże Dębicki, zasłyszawszy o planach realizacji, krakał proroczo w „Kurierze Warszawskim". „Będą całe rzesze widzów, które z ekranu dowiedzą się o istnieniu tej powieści — i dla nich obraz będzie wszystkim. Nie wyjdą poza jego ramy i nie wejdą w duszę autora, czyniąc mu tym niewątpliwie krzywdę".

I to był krzywdy Żeromskiego w filmie akt pierwszy. Cała prasa potępiła dzieło „z rzadką jednomyślnością", szarpiąc przy okazji autora bezceremonialnie i okrutnie pod znamiennymi tytułami: „Pan Żeromski w kinematografie". „Jest to w całym słowa tego znaczeniu pornografia" („Kurier Polski"), „«Dzieje grzechu» są literaturą gorszącą, lecz zawsze literaturą, w kinematografie stały się wstrętną szopką" („Słowo"), „Pan Żeromski jest w pełni władz umysłowych i trudno go posądzać o to, aby nie rozumiał, co z jego drastycznej powieści w widowisku kinematograficznym zostać może..." („Rola").

Małowiele upłynęło czasu, gdy Ewa znowu stała się przyczyną procesu. Tym razem prawdziwego.

Oto latem w roku 1919 pismo „Kinematograf Polski" anonsuje: „«Dzieje grzechu» dramat według Stanisława (!) Żeromskiego w 6 częściach Wytwórni «Cines» w Rzymie. Długość filmu 2000 m.

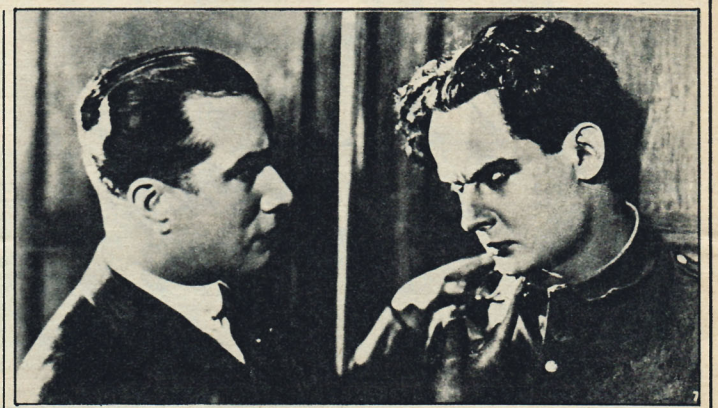
Tragedia szlachetnej duszy kobiecej! W roli Ewy Pobratyńskiej słynna polska tragiczka Stanisława Gallone".

Sezon artystyczny 1920 zainaugurowała tedy stycznio wa premiera „Dziejów grzechu", który to film pobił powodzeniem takich konkurentów jak „Żywa mumia", „Cudowna małpa", „Demon winy", „Perły... łzy... storczyki"!

Do rozgłosu przyczynił się ani chybi proces, jaki producent pierwszej wersji „Dziejów grzechu", Konstanty Jastrzębski, wytoczył firmie, która film zakupiła do rozpowszechnienia i samemu Żeromskiemu, który mu ongi udzielił pozwolenia „przeróbki na obraz kinematograficzny". Jastrzębski proces przegrał i co najciekawsze m. in. dlatego, iż sąd wdał się w porównania obu adaptacji, stwierdzając, że pierwsza „wykoszlawiła zupełnie ideę i myśl autora", zaś druga „jest płodem znakomitej wytwórni".

Cała Warszawa biegała ten „płód" obejrzeć.

„Widownia teatru «Renaissance» była przez trzy tygodnie z rzędu stale przepełnioną", gdyż obok „lubowników kin" — przybyli inni „zwabieni tytułem" i „znakomitą illustracją głośnego dzieła" — pisze „Kinematograf", dodając pod adresem reżysera — „pana Gallone": „Pomimo że obraz wyszedł z pracowni włoskiej, jest doskonale polskim",



„Rola Cezarego, co za szansa!" Zbyszko Sawan (z prawej) jako Baryka z Bolesławem Mierzejewskim — „jaśnie Hipolem" — w „Przedwiośniu"

a grę głównej bohaterki określają słowa: „Pani Gallone umiała znakomicie oddać porwaną na strzępy duszę kobiety kochającej".

Stanisława vel Soava Gallone de domo Winawerówna, córka adwokata warszawskiego, grała w filmach włoskich do 1930 roku, zmarła w 1957. Wielka szkoda, że nikt do niej nie dotarł, nie spisał jej wspomnień. Historia filmu polskiego podaje tylko, w ślad za publikacjami włoskimi, iż odtwórczyni roli Ewy „w okresie nieznośnego manieryzmu przedstawiała postacie łagodne, słabe i skromne, jak gdyby pod wpływem Liliany Gish"... Zdjęcie ukazuje twarz kobiety pełnej, ciemnowłosej, bardzo dojrzałej...

„Subtelna, blada twarzyczka, jasnozłote pukle, drobne, delikatnie rzeźbione rysy, mały nosek z ruchliwymi chrapkami, jak u rasowej klaczki i lśniące jak djamenty ciemne źrenice" — oto opis trzeciej Ewy, Karoliny Lubieńskiej, pomieszczony w tygodniku „Kino". Bo właśnie oświadczył reżyser Henryk Szaro iż „są tematy wieczne, jak Miłość i Namiętność", w związku z czym „«Dzieje grzechu» jak żaden utwór Żeromskiego domagały się przeniesienia na ekran", tym bardziej, iż „film niemy nie był zdolen oddać bogatej skali uczuć jątrzących duszę bohaterów powieści".

Tę wersję „Dziejów grzechu" z 1933 roku we fragmentach znamy z telewizyjnego „Kina starych filmów". Nic dodać do recenzji Michała Rusinka, opublikowanej po premierze w piśmie „Pion": „Grzechem było zabranie się do »Dziejów Grzechu« w ten sposób, w jaki się tego dokonało (...) przy następnej przeróbce trzeba pamiętać, iż Żeromski nie był kolegą po fachu Wallace'a"...

Karolina Lubieńska, z którą przeprowadziłam kiedyś wywiad, powiedziała mi: *Moim zdaniem specyficzny klimat książki Żeromskiego jest absolutnie nie do odtworzenia w filmie. Przez cały czas pracy nad „Dziejami grzechu" szukałam właściwej koncepcji dla postaci Ewy. Niestety...*

Nikt tak jak Żeromski nie opisywał kobiet. Ze stronic „Popiołów", „Urody życia", „Dzienników" patrzą na nas ich oczy „błękitne, jak w dzień letni dalekie lasy", albo „przestraszone, upajające o żałosnym błękicie kwiatu lobelli", albo „bez żadnej nazwy szaroniebieskie, gdy zdaje się, że patrzysz w jaki odległy, smutny krajobraz", albo „aksamitne czarne o jasnej powłoce, która niekiedy aż w szafirowy przechodzi połysk. Tajne i niewysłowione jak nokturn..."

Edytor „Dzienników" uczynił rzecz straszną. Odnalazł zdjęcia kobiet, które kochał i portretował Żeromski...

Patrząc na te długonose brunetki o zaciśniętych ustach i pulchne blondynki w spiętrzonych lokach myślałam o „Waszej Przecudności — Jasności" — Ewie Pobratyńskiej — tak „niewymownie pięknej" i tak brutalnie w szarzyznę ucieleśnionej przez „kinematograf" A. D. 1975. To tylko Reymont, zezłoszczony szumem wokół „Dziejów grzechu", wrzasnął w kawiarni — „A dajcie mi spokój z taką bohaterką, ja wam ręczę, że Ewa miała grube nogi!"

„WIZJA SZKLANYCH DOMÓW"

„Czy film «Przedwiośnie» nie będzie propagował komunizmu? (...) Wiadomo, iż jedyną postacią przez autora sympatycznie potraktowaną jest Cezary Baryka, komunista, który prowadzi pochód komunistyczny na Belweder. Współczesność polska namalowana jest w barwach przesadnie ponurych. Dość przypomnieć oszczerczy opis traktowania więźniów przez policję, złośliwą sylwetkę kapłana katolickiego i karykaturalny opis życia warstwy ziemiańskiej (...) Wspomnieć trzeba, że «Przedwiośnie» uznali bolszewicy za tak korzystną dla swych idei propagandę, iż przetłumaczyli je i rozrzucali po Rosji". Czy scenarzyści, „mistrz loży wolnomularskiej A. Strug i Żyd Anatol Stern mogą dać gwarancję, że dzieło filmowe nie zrobi tak przykrego wrażenia jak książka?" — pytał w roku 1928 „Głos Narodu". Wypowiedź reżysera powinna z miejsca rozwiać te obawy.

„Jest w tem ostatniem dziele Żeromskiego tyle objawień wzrokowych, tyle najcudniejszych symfonii plastycznych — powiedział Henryk Szaro dziennikarzowi «Kina dla wszystkich». — Chciałbym ukazać te trzy wielkie niezapomniane kochania: rozkwitłą i odurzającą swym przepychem miłość Laury, prostą, piękną i czystą, jak poranek na kresach miłość Karoliny i obłąkaną, wśród gwiazd i melodii muzycznych polatującą miłość biednej Wandzi".

Odurzającą Laurę grała Maria Gorczyńska, Cezarego — Zbigniew Sawan. Kiedy przyjechałam do Białegostoku, gdzie dyrektorował, taksówkarz wiozący mnie do teatru powiedział: — *Pani, jak on wyszedł przed wojną w Łodzi do sklepu kupić rękawiczki, to tramwaje stawały, takie było zbiegowisko...*

Bohater „Dzikuski", „Huraganu", „Serca na ulicy", o którym pisano, że „w jego młodzieńczej, chmurnej twarzy dostrzega się drzemiącą burzę", który popularnością usunął w cień Ramona Novarro, tak opowiadał mi o „Przedwiośniu":

— *Umiałem je nieomal na pamięć. I uważam, że jest to jedna z nielicznych książek Żeromskiego, z której wrażliwy artysta może zrobić film na miarę pierwowzoru — wielki. Zaś rola Cezarego! Co za szansa!*

Ale kiedy przyniesiono mi scenariusz...

Zaczynało się jak w 99 procentach przedwojennych filmów polskich od... pola bitwy. Sztandary, szwadrony, armaty, granaty. Szaro miał glejt podpisany przez Piłsudskiego, więc wszelkich wojskowych „udogodnień" za-

ciąg dalszy na str. 16

Baśka Orwid (Salomea) „przeżywa" rewizję... W środku Franciszek Brodniewicz jako Wiesnicyn, obok Józef Węgrzyn

ciąg dalszy ze str. 15

żywaliśmy co niemiara, z „aeroplanami" włącznie. Nakręciliśmy scenę, kiedy z bitewnego szału wynoszą na plecach Bolcia Mierzejewskiego, grającego Hipolita. „Granaty" zaczęły wybuchać. Fontanny piasku i kamieni sypały się na nieszczęsnego „jaśnie-Hipcia", który płakał mi nad uchem, że naprawdę zginie.

— Spokojnie — syknąłem, uginając się pod ciężarem — bo będziemy dublować...

W ramach rewanżu za bitewne trudy przyszła słoneczna i sybarycka Nawłoć — jedyna część filmu możliwie najwierniejsza, iście soplicowska. Z Maciejuniem, „pomidorem" (grał go Janusz Dziewoński — ojciec Edwarda), rogaliczkami, balem, karetą w szumiącej topolami alei i „trzema boginiami w lasku Ida". Po raz pierwszy w polskim filmie dwór był zbliżony do normalnego domu. Karusia nie chodziła do porannego udoju w krynolinie, pani domu oraz ciotki Aniela i Wiktoria („ach, te stare zwaliska!" — jak śpiewał wyrodny siostrzeniec Hipolit) nie „śniadały" w toaletach balowych, a mój przyjaciel Wielosławski nie sypiał w kontuszu i z karabelą przy słuckim pasie... Świat uroczy, pogodny i promienny, ale od momentu, gdy dostaję w pysk szpicrutą od Samborskiego (narzeczonego Laury) — stwierdzam, że jest mały, śmieszny i odchodzę... Aha! jeszcze w międzyczasie zdążyłem opowiedzieć widzom, kreśląc litery na piasku, że byłem w Rosji i tam wybuchła rewolucja...

Jednym z największych, autentycznych wzruszeń przy realizacji „Przedwiośnia" był kontakt ze Stefanem Jaraczem, grającym starego Barykę. Dla tej jednej kreacji odzałować nie mogę, iż negatyw filmu zaginął bezpowrotnie... —

Po premierze, która odbyła się na Zamku w obecności prezydenta Mościckiego („wyraził uznanie z powodu wysokiego poziomu artystycznego filmu"), dziennikarz „Kina dla wszystkich" zapytał twórców:

„Sądzę, że względy cenzuralne nie pozwoliły Panom zakończyć filmu demonstracją?" Wówczas odrzekli, że „zmodyfikowali" zakończenie pod wpływem... samego Żeromskiego. Pono „wdowa po pisarzu p. Anna Żeromska, (...) zastrzegła się, że żąda uwzględnienia pośmiertnych materiałów pisarza" (...) więc „zamknęliśmy w epilogu ideologię nie tylko «Przedwiośnia» ale i wiosny — ukazaliśmy Barykę, kroczącego ku «szklanym domom» drogą nie rewolucji, gaszącej życia, lecz drogą ewolucji ducha, drogą żmudnej pracy nad Polską".

O „wizji szklanych domów" widzianej przez „kryształ łez Czarusia" pisało toż „Kino dla wszystkich" entuzjastycznie: „Śliczne jest zakończenie. Z dna szarych fal wiślanych wyłania się biała, umarła twarz starego Baryki i w wibrujących w powietrzu wyrazach odczytujemy hasło twórczej idei".

Odmiennego zdania byli krytycy z prawdziwego zdarzenia. Pisał Jerzy Pański w „Wiadomościach Literackich": — „Tłumaczenie, iż zmianę zakończenia przeprowadzono «zgodnie z intencją» Żeromskiego jest nieudolnym wykrętem, pod którym ukrywa się chęć naginania Żeromskiego do policyjnego szablonu ulicznej propagandy (...). Nic tu nie pomoże obrona, że cenzura jakoby skreśliła to i owo (...) Wizja szklanych domów jest okropna, obrazy rewolucji rosyjskiej rozpaczliwe (...), a Żeromskiego w tym nie ma za grosz".

Pisał Bolesław Lewicki w „Pionie": „Opuszczono całkiem prawie III część powieści, kazano za to Baryce w finale stanąć nad Wisłą i łzawo spozierać na niezdarną, makietową wizję szklanych domów".

Zaś Stefania Heymanowa załamała ręce w „Bluszczu" nad Stefanem Żeromskim, „na którego filmiarze rzucili się z jakąś chorobliwą pasją" obrabowując go „z największego bogactwa..."

A to był zaledwie początek...

„ODBARWIACZE"

Jeszcze poznałam Brodzisza. Przyszli na spotkanie razem. On i Maria Bogda, żona i partnerka z wielu filmów. Piliśmy kawę w „Nowym Świecie". Rok był chyba jakiś 1960. Nikt nie rozpoznał „królewskiej pary polskich ekranów".

Brodzisz grał Piotra Rozłuckiego w „Urodzie życia" (1930), grał Ottona w „Wietrze od morza" (1931). Przyszłam na wywiad uzbrojona w jakieś fiszki, wypisy z druzgoczących recenzji. Chowałam to potem wstydliwie między kartki. Bo dla mnie to była tylko sprawa małych filmów według wielkich książek wielkiego pisarza. A dla nich to było wspomnienie szczęśliwych dni młodości, sukcesów, uwielbienia...

„Wśród najrozmaitszych zapowiedzi filmów polskich żywszym rytmem każe uderzać sercom «Wiatr od morza» według Stefana Żeromskiego, dzieło, które rozwinął niby płomienny sztandar na bursztynowym wybrzeżu polskiego Pomorza" — donosiła prasa w 1931 roku. Sensacją stał się fakt, iż obok Anatola Sterna (również scenarzysty „Przedwiośnia" i „Urody życia") zapowiedział swój udział znany i popularny pisarz, Wacław Sieroszewski, gromko oświadczając: „Film powinien stać się nareszcie nie fabrykatem, ale dziełem sztuki".

„Kino" ogłosiło konkurs na obsadę „adeptom sztuki kinematograficznej otwierając pole do ziszczenia marzeń" i podając wzorce bohaterów: „Teresa Arffberg — typ młody, wybitnie słowiański, jasnowłosy, smukły i rosły, bardzo wykwintny, z pewną dozą melancholii i zadumy w rysach. Rudolf — typ piękny, barczysty, arystokrata o męskich rysach. Otto — p. Brodzisz już zaakceptowany". Szumu było wiele. Naiwnych kandydatów tysiące. Zagrali oczywiście znani aktorzy: Malicka (niewysoka, piwnooka szatynka) i Bodo. „Nie trzymaliśmy się ślepo oryginału. Raczej skorzystaliśmy z pewnych fragmentów" — zastrzegał przezornie Sieroszewski. Właśnie. Ostał się po prostu romans Ottona i Teresy (z której uczyniono Polkę), dopisano... chór marynarzy w łodzi podwodnej i happy end. Film wyświetlano w Niemczech z dużym powodzeniem, pod adekwatnym tytułem „Tragedia rodu von Arffbergów".

Wówczas to „Wiadomości Literackie" piórem Stefanii Heymanowej ukuły termin „odbarwiacze". Otóż „odbarwiacz" jest to „osobnik trudniący się zawodowo «przystosowaniem» dzieł literackich do potrzeb ekranu" tak umiejętnie, iż „wyciska z dzieła literackiego wszystko, co stanowiło o jego wielkości", czyniąc zeń „coś w rodzaju własnego cienia". „Gdyby ktoś wydał zbiorowe dzieła Chopina przerobione na tanga, bluesy i foxtrotty — muzycy podnieśliby słuszny alarm. Czy nie czas byłby, aby związki literackie zaprotestowały przeciw odbarwianiu Żeromskiego?"

Pętało się u mnie długo, zaginione wreszcie podczas niezliczonych przeprowadzek, zdjęcie z pierwszej wersji „Urody życia" z Węgrzynem. Tę jeszcze musiał Żeromski widzieć. Zrealizowano ją w 1921 roku w Berlinie, w reżyserii Niemca, Williama Wauera. Współpracował z nim Eugeniusz Modzelewski (potem reżyser „Chłopów" z Frenklem jako Boryną), Tatianę grała Maria Brydzińska. Żadnych recenzji nie udało mi się odnaleźć. Widzę tylko to zdjęcie w brązach sepii. Altana. Węgrzyn z obandażowaną ręką i teatralnie nachmurzonymi brwiami. Zażywna Tatiana, łagodna i zasmucona. W piśmie „Kinema", reklamującym „przeróbkę z nieśmiertelnego dzieła" jeszcze jakieś jej fotosy w trumiennych tiulach i chryzantemach. To wszystko.

O „Urodzie życia" Juliusza Gardana z 1930 roku pisała nieubłagana Heymanowa nawet dość oględnie: „Zasługą reżyserii jest to, że przynajmniej nie zatracono na ekranie całkowicie czaru książki". Mówił mi Brodzisz, że było mu trudno „wmyślić się" w Piotra (takiego właśnie, „żeromskiego", użył określenia). Ze odbywał z oporami stacje tej drogi, którą Rozłucki, nieskazitelny wychowanek carskiej akademii wojskowej i syn polskiego powstańca przeszedł od chwili, gdy patrząc w „niską, szarą, piaszczystą ziemię, zasypaną rosą" gniewnie pomyślał: „Polsza", aż po moment, gdy powie ukochanej, że odchodzi, bo „tyś się urodziła jako córka rosyjskiego generała, a ja się urodziłem między polskimi grobami"... I mówił mi jeszcze miły, łagodny, starszy pan, że to nie reżyser Gardan, choć człowiek wielkiej kultury i Prousta całymi cytujący frazami, naprowadził go wreszcie na trop właściwy owego popłochu, zamętu, rozdarcia takich „głuchoskrytych cierpików" polskich, odrzucających życia urodę dla walki. Na ten trop zawiodła go Tatiana. Nora Ney. Napisał o tej aktorce „Robotnik": „Zdała bardzo wielki egzamin, potrafiła dać żywy obraz jednej z najoryginalniejszych sylwetek kobiecych polskiej literatury. Była piękną, kuszącą, zdobywczą i dziką". Pochodziła z

miasta, gdzie młodość spędził Cezary Baryka. Z Baku. Jej „tatarska", skośnooka twarz była czymś tak odmiennym od pomadkowej gładkości „gwiazd ekranu", że chociaż pisano wiele o „szczerości, prostocie i dynamice dramatycznej", to jednak obsadzano ją rzadko. O roli Tatiany sama napisała: „Wy wszyscy, którzy patrzycie na ekran i nieraz ostro krytykujecie, czyż wiecie, ile trudu, ile serca, ile męki w każdym metrze tego wąskiego celuloidowego paseczka, który przewija się tak szybko i tak obojętnie?"

RZEKI I KAŁUŻE

Nie tak dawno, na Starówce, można było spotykać przechadzającego się wyprostowanego pana, o podkreślonych na liliowo oczach, ocienionych czarnym kapeluszem. To był Ryszard Sobiszewski. „Szkoła tańców. Ulica Chmielna. Dla studentów zniżka". Pierwszy książę Odrowąż z „Wiernej rzeki"...

Widziałam tę „wizję historyczną w 7 aktach", „Rok 1863" w reżyserii Edwarda Puchalskiego, zrealizowaną za życia Żeromskiego, bo w 1922 roku. Żeromskiego nie ma tam zbyt wiele. Jest natomiast i Matejko, i Grottger, i Skarga, i zainscenizowany pogrzeb „pięciu poległych", i pięknie, świeżutko przyodziany lud włościański, ciskający kamieniami w rannego Odrowąża. Jest pyzata panna Salomea (Maria Hryniewiczówna), sapiąca głęboko, co stanowi jedyny jej środek aktorskiego wyrazu. Jest tłusta buła z nastroszonym wąsem, czyli „oficer jak topola" — Wiesnicyn. Jest rzeka. Wisła. I napis na jej falach, które już pochłonęły sakiewkę Salomei: „Wszystko przemija. Nurt dziejowy wydźwignął na powierzchnię wolną Polskę". I msza z udziałem weteranów powstania, i napis: „Za przelaną krew los pozwolił im ujrzeć tę, co nie zginęła", i Marszałek Piłsudski, i defilada. Nie wiem, co na to autor „Wiernej rzeki", który się z Piłsudskim nie lubił i jak wieść niesie wybrał się do Belwederu tylko raz, interweniować w sprawie zaprzepaszczonych szans Polski na Śląsku i Mazurach. Piłsudski określił podobno precyzyjnie, gdzie ma nasze ziemie zachodnie. Żeromski odrzekł, gdzie ma kresy wschodnie i na tym się konwersacja belwederska była zakończyła.

Myślałam wszakże, że dla ludzi po tylu latach niewoli oglądających, jak pisał „Kurier Polski": „nigdy nie zapomniane, zawsze żywe w sercu i pamięci postaci powstańców" film ten musiał nieść jakąś dużą dozę wzruszenia. Lecz oto tenże „Kurier" powiada: „Pomimo premiery sala słabo była zapełniona, temat nie nęcący. Tyle bolesnych i wzruszających scen, a w «Stylowym» — «Małpa triumfuje», a w «Olimpii» potworny «Grobowiec indyjski», gdzieżby się tam komu chciało wzruszać i płakać na «Wiernej rzece»?"

Na jedno zwracam uwagę. Film Puchalskiego ma dziś duże walory... dokumentalne. Przecież to autentyczne pejzaże wsi polskiej z lat dwudziestych, pylne drogi, drewniane chaty i karczmy. A pełzanie rannego i obdartego Odrowąża z pola bitwy jest, dalipan, prawdziwsze niż podobna sekwencja zrealizowana z przedziwną elegancją w 1936 roku.

„Stefan Żeromski pada nie po raz pierwszy ofiarą dzikiej i bezmyślnej żarłoczności filmu. Tym razem gruboskórne i brutalne łapy sięgnęły po «Wierną rzekę» (...) Film spotwarza słowa autora, spotwarza jego wizję, jego obrazy, jego myśli, jego intencje, idzie w świat, w tłum, przywłaszczywszy sobie nazwisko Żeromskiego (...) — zamienia nieruszalną własność polskiej literatury i polskiej kultury na błotną, ohydną, płaską kałużę". To fragment słynnej recenzji Stefanii Zahorskiej, zamieszczonej w „Wiadomościach Literackich" pod tytułem „Rozbój filmowy" i kończącej się wezwaniem o interwencję Akademii Literatury. Na to w dżentelmeński i o denuncjację ocierający się sposób oświadczył w „Srebrnym Ekranie" Karol Ford, że „świetna skądinąd publicystka uważana przez niektóre sfery komunizujące za wyrocznię w dziedzinie filmu — popadła w czysto kobiecą egzaltację", gdyż film posiada „doskonałą dynamikę" i tylko „stosunkowo lekkie przewinienia w obsadzie". Pozostała prasa filmowa pisała już z niepomiarkowanym zachwytem o Salomei — Baśce Orwid, która rolę swą „wycyzelowała i wyrzeźbiła

„Subtelna blada twarzyczka..." Karolina Lubieńska — trzecia Ewa Pobratyńska

z dużym kunsztem odtwórczym i wysubtelnioną wnikliwością odczuwania", o „pachołęcym księciu" — Mieczysławie Cybulskim, który swą „szlachetną urodą podbije niejedno serce", o całości, która „zbudowana z żelazną logiką i spiżową jednolitością". Scenariusz pisał nie ustający Anatol Stern, reżyserował Leonard Buczkowski, niezapomniany twórca „Skarbu" i „Zakazanych piosenek". Ale „Wierna rzeka" była, niestety, filmem fatalnym. Baśkę Orwid z jej brewkami zdepilowanymi, piskliwym głosikiem, owianą pienistymi muślinami (w czas żałoby narodowej!) ma się ochotę po prostu udusić. Cybulski, póki trochę brudny i bardzo rozczochrany, wygląda rzeczywiście ze swą grottgerowską twarzą jakby wyskoczył z „Polonii" albo „Lituanii". Ulizany i wyszlafrokowany — zgroza! Tenże „jasnowłosy paź, smutny cherubin" (jak go określała prasa), bohater niezliczonej ilości filmów, z „Chamem" według Orzeszkowej na czele, miał już za sobą spotkanie z Żeromskim. Grał bowiem Wika w adaptacji dramatu „Ponad śnieg bielszym się stanę" (1929) w reżyserii Konstantego Meglickiego. Film, wbrew pierwowzorowi literackiemu, kończył się oczywiście happy endem, czyli jak informuje program: „Stary polski dwór osierocony, pełen tragedii tak zwyczajnej na kresach, przytulił w sobie dwoje rozbitków..." W „Wiernej rzece" Buczkowskiego — Sterna także wyrzucono wstrząsającą wiosnę i uczyniono widzowi nadzieję na szczęsny finał. Co ocalało? Bardzo piękny plener nad autentyczną rzeką Wierną i znakomita rola Józefa Orwida jako kucharza Szczepana (jeśli to ojciec Baśki, to okrutnie daleko jabłko od jabłoni padło).

„Coraz mniej nam zostaje utworów Żeromskiego, które mogłyby ożywić ekran. «Popioły» wymagają Hiszpanii, «Pavoncello» — Italii. Czyżby «Wierna rzeka» miała być pożegnaniem z Żeromskim?" — zasmuciło się „Kino", a rozradowały serca wielbicieli pisarza. Za wcześnie.

OSTATNIA „RÓŻA"

„Różę" porównywano z trzecią częścią „Dziadów". Brzozowski recenzję z tego „dramatu niesciecznego" zatytułował: „Skarga to straszna!". „Nowa Reforma" pisała: „Ponura, piękna i silna książka, pierwszy i jedyny jak dotąd obraz sprawy rewolucji"... „Różę" filmową reżysera Józefa Lejtesa (scenariusz oczywiście Anatol Stern) zapowiadano jako „wielki film patriotyczny, nie skażony tendencją lub stronniczością polityczną"!!!

Była właśnie rocznica śmierci Żeromskiego. Listopad 1936. Anatol Stern drukował w „Filmie" odtworzony podobno przez siebie „nieznany scenariusz wielkiego pisarza pod tytułem «Wieczna fala»" (?!?!) i wspominał ostatnie z nim spotkanie. „W powierzchowności Żeromskiego było coś ze smutku i piękna upadłego anioła..."

„Ten film niech będzie różą czerwoną złożoną na grobie wielkiego pisarza" — zapowiada w czołówce spiker. „Róża" ta została jednak (jak pisała Leonia Jabłonkówna) „tak pozbawiona czerwoności i wybielona do tego stopnia, że można by o jej autorstwo posądzić... Sienkiewicza". Nawet „Kino", zawsze tak łagodne w ocenach orzekło: „«Róża» jest jednym z najlepszych filmów polskich, a przecie, ma się tak do swego pierwowzoru jak zwykła szara fotografia do grającego żywemi barwami portretu". Twórcy „sprowadzili rzecz do wielce nieskomplikowanego dramatu patriotycznego z silnym wątkiem erotycznym". Wystarczy wspomnieć tylko, że w scenie balu maskowego, pisanej jak gdyby specjalnie dla filmu, moment ukazywania się postaci, tragicznie symbolizujących niewolę i klęskę Polski, zastąpiono... rozrzuceniem ulotek. Sceny strajku podobno „boleśnie zmaltretowała" cenzura. I jeśli oglądamy dziś „Różę" jednak z głębokim wrażeniem, to wyłącznie dla trzech wielkich, wspaniałych aktorów: Michała Znicza (Anzelm, który zdradza), Stefana Jaracza (Oset, który zginie a nie wyda), Junoszy-Stępowskiego (lisio podstępny komisarz policji). Czarowica grał Witold Zacharewicz, młody i zdolny. Zbrakło w filmowej „Róży" finałowej sceny dramatu, gdy konający Czarowic ostrzega Dana, wynalazcę ognistej broni, krzykiem: „Czekają na niego Niemcy! Niemcy! Niemcy!".

Henryk Szaro, reżyser „Przedwiośnia" i „Dziejów grzechu", zamordowany przez hitlerowców w 1942 roku. Michał Znicz (Anzelm) — tropiony i ścigany przez gestapo umiera w kryjówce. Zacharewicz (Czarowic) — Oświęcim. Jaracz (Baryka, Oset) — Oświęcim. Sawan (Cezary Baryka) — Oświęcim. Jedyny, który przeżył.

„Komponowanie filmowych obrazów na tle wysokopiennej prozy poetyckiej Żeromskiego wymaga niezmiernej subtelności i wielkiej inteligencji" — pisała prasa w 1935 roku — „Nie traćmy nadziei, że przyjdzie ktoś, kto z wielkiej epopei napoleońskiej «Popiołów» i z dramatu społecznego «Ludzi bezdomnych» wydobędzie elementy filmowe i da polskiemu, a może także światowemu ekranowi prawdziwe dzieło sztuki..."

BARBARA WACHOWICZ

Rudolf i Otto — Bodo i Brodzisz w filmie „Wiatr od morza". Wielkie powodzenie w Niemczech — jako „Tragedia rodu von Arffbergów"

Stanisław Królik — przewodniczący spółdzielni

Trybuna pierwszomajowa w Dobrzycy (drugi od lewej — Stanisław Królik)

Zdjęcia:
JERZY TROSZCZYŃSKI

Rodzina

Filmy fabularne penetrujące problemy wiejskiej społeczności pojawiają się rzadko i na ogół ograniczają się do publicystycznych tez. Pewnym ewenementem są poczynania Krzysztofa Wojciechowskiego, który próbował pogłębić obraz wsi o elementy przemian tej społeczności w filmach „Wyszedł w jasny pogodny dzień" (krótkometrażowy) i „Kochajmy się". Teraz kończy trzeci film o wsi — „Przykład".

— Czułem potrzebę — **mówi Krzysztof Wojciechowski** — uzupełnienia tego obrazu wsi, który przedstawiłem w „Kochajmy się", o nowe elementy związane z postępem industrializacji. Można by powiedzieć, że film „Przykład" jest wyprawą do tej samej wsi, w której żył Antoni Jakubowski, ale za dwadzieścia, dwadzieścia pięć lat. Odwróciły się proporcje. W „Kochajmy się" indywidualni chłopi otaczają PGR, próbując uszczknąć trochę trawy z państwowych łąk, w „Przykładzie" — prężna spółdzielnia opierająca swoją gospodarkę na przemysłowych formach pracy dominuje nad indywidualnymi chłopami, przeważnie ludźmi starszymi, którzy nie są w stanie dobrze poprowadzić gospodarstw. Synowie albo osiedlili się w mieście, albo znaleźli pracę w spółdzielni; dzięki temu mogą żyć lepiej, wygodniej, mają urlop i wolne popołudnia. A jeśli nawet chcieliby przejąć ziemię — rodzice boją się ją oddać. Z przywiązania do ziemi,

ciąg dalszy na str. 22

Orkiestra przed pochodem

Na polach spółdzielni

Jan Koczorowski

Jan Koczorowski z reżyserem Krzysztofem Wojciechowskim Przygotowania do pochodu pierwszomajowego

Pyze malutkie

Znacie tę historię? Szedł Mojsie Kapłon na jarmark do Sochaczewa i pyta go chłop jeden: Masz co sprzedać? Nie. Masz co kupić? Nie. No to po diabła się tam wybierasz? Może się jaka furmanka trafi z powrotem?

Licho mnie podkusiło, albo diabeł sam, żeby zajrzeć na róg Ząbkowskiej i Markowskiej do składu starych mebli. Nie miałem co kupić ani co sprzedać. Oto po prostu lubię tę budę Wiśniewskich, w której można obejrzeć drewniany żyrandol, albo biurko Ludwik—Filip—Franciszek, albo lewą nogę od współczesnego stołu, albo szafę retro bez drzwi, pleców i boków, albo dwanaście gdańskich krzeseł, z których ryczą na ciebie dwadzieścia cztery drewniane, czarne, wredne ale ładne lwy.

I mówi do mnie patron: „Panie, ja jestem ostatni Mohikanin, który lubi ładne rzeczy". To nie buda, to skansen. Dewizowy punkt programu dla wycieczek szwedzkich albo amerykańskich. Buda — wielka jak morze — ma ulec likwidacji. Na prawy brzeg Warszawy wkracza to nowe. Ciuchy do Rembertowa, w Rembertowie to już nie ciuchy ale tych ciuchów żałosna czkawka. Na bazar Różyckiego wkroczą też spychacze, bo tu mają być punktowce, wysokościowce, pasaże i sieć usługowo-handlowa. Klawo. Ale gdzie ja kupię wtedy gdańskie krzesło? Albo pieprz turecki? Albo krzaki dzikiej róży? Albo przyrząd do obierania jarzyn z ruchomym, samoostrzącym się nożem za dychę? Dychę to kosztuje tylko, ale o wiele pan ten nożyk zgubi, to tak jakbyś pan zgubił pięćdziesiąt złotych polskich. Wszystko prawda, bo nawet, jeśli po dziesięciu latach obierania marchwi ten nożyk wyostrzy się komuś do zera, to jeszcze pozostanie jego ząbkowany grzbiet do skrobania ryb, a tym ząbkom nie sprzeciwi się ani łuska sandacza, ani szczupaka, ani nawet samego okonia, takie chytre są te ząbki.

Grzyby drogie jak arabska nafta. Pomidory wielkie jak byki. Gumowe pająki drgające obrzydliwie. Czego tu nie ma. I jeszcze pyze nadziewane, malutkie, gorące. Oczywiście, w handlu uspołecznionym są „pyzy" tu są „pyze".

Jesteśmy zafascynowani nowością, która — jak często — mieszą nam się z nowoczesnością; ciągle te strzelające w chmury — przy ich niskim pułapie zresztą — domy. Jesteśmy zafascynowani teraźniejszością i przyszłością, a sentymenty przeszłości odżywają tylko w etatowych już chyba orkiestrach podwórzowych i cacanych, cepeliowsko-desowskich zaprzęgach konnych ku uciesze staromiejskiej gawiedzi.

Ale gdzie te styki epok zamierzchłych z tą epoką na dziś. Pamiętam tylko dwa filmy dokumentalne zrobione w tej sprawie. „Dzielnica czy miasto nieznane" Ludomira Motylskiego (z TV zresztą) i Tomasza Zygadły „W tym miejscu". Ten pierwszy film jest już dość stary, był to dokument socjologiczny, ten drugi — prawie nowy — miał charakter poetycko-elegijno-refleksyjny; to wszystko o starej Warszawie z prawego brzegu Wisły, jeśli nie liczyć kronik z lat czterdziestych.

• • •

Dokumentaliści, łapcie te pyze, póki gorące, to wasza sprawa — dokumentować. Waliły się budy na ścianie wschodniej; są pasaże, strzelające w chmury domy i domy towarowe. Walił się dziki zachód za Pałacem Kultury, rozpadają się w pył warsztaciki i sklepiki, powstają salony śrubek i nakrętek, i tysiąca drobiazgów. „Życie Warszawy" ma swoje — z przerwami — „Warszawskie pożegnania". Kino dokumentalne — nie, bo jest tylko teraźniejszościowo-przyszłościowe. Codziennie, na naszych oczach coś się dzieje, ale koncepcje urbanistyczne i ich realizacja to tylko kawałek sprawy. Zmieniają się obyczaje, wywraca się na nice wraz z nimi mentalność ludzi i mikrospołeczeństw. W kinie dokumentalnym tak dużo zjawisk i faktów, tak mało — procesów. I gdy ktoś zapyta w połowie lat osiemdziesiątych, jak wyglądała Warszawa w połowie lat siedemdziesiątych, to mu odpowiedzą z ekranów tylko buda domy. I nie będzie na tych ekranach małżeństwa Wiśniewskich, ani pani Marii z ciuchów, ani dorożkarza z Ząbkowskiej, ani końskiej jatki z Brzeskiej, ani olbrzymiego okrętu z witryny knajpy „Rybackiej", ani pyzów malutkich, ani gipsowych sarenek i lwów po 35, ale jak dasz dziesięć to też kupisz.

• • •

To nowe idzie na Warszawę Prawego Brzegu od Prawej Strony. Od Bródna. Od Siedleckiej. Od Szmulek. Rychło przetnie Targową i dobiegnie do Panieńskiej. To stare zburzy czoło modernizacji i urbanizacji. Nie zostanie kamień na kamieniu, panienki od pyzów pójdą robić w usługach lub w produkcji, albo w biurokracji.

Linie papilarne talentu

Czasem myślę sobie, że chyba jednak telewizja została wymyślona przede wszystkim po to, aby duchem sportowej rywalizacji objąć egalitarnie wszystkie dziedziny życia. Wykorzystuje się go z pożytkiem w audycjach typu „Turniej miast", „Progi i bariery", „Sam na sam", czy „Wielka gra", która jest apoteozą rywalizacji w stadium chemicznie czystym. Ale także, chcąc nie chcąc, stosuje się porównania w ocenie pracy dziennikarzy telewizyjnych, ludzi którzy się produkują przed kamerami etc. i podświadomie wyżej stawia np. red. Pacha aniżeli..., lub red. Ciszewskiego niż..., żeby już nie wspominać o profesorze Zinie, czy dr. Rakowskim. Chciałbym tu wrócić do wydarzenia sprzed kilku tygodni, kiedy to Bożena Walter, wykorzystując skłonność telewizji do porównywania ludzi, zaprezentowała obok siebie reżyserów, Marka Piwowskiego, Grzegorza Królikiewicza i Antoniego Krauzego. Pomysł — bomba!

Wszyscy mieli pod nadzorem telewizyjnych kamer sfilmować każdy swoją wersję szekspirowskiej sceny zabójstwa Poloniusza. Czyli telewizja kręciła reportaż z planu, na którym każdy z delikwentów realizował ten sam fragment „Hamleta". Nie wiadomo było, co bardziej podziwiać, czy odwagę publicznej konfrontacji własnych talentów trzech twórców, czy też odwagę pójścia aż na taki ekshibicjonizm, odkrycie procesu zwykle najbardziej ukrywanego przed ludźmi — aktu tworzenia. Przypominało to osobliwą psychodramę, bo oto działania z pozoru zewnętrzne przeradzały się w pewnym momencie w manifestację osobowości twórczej wszystkich trzech indywidualności. W tym, co pokazali w ramach telewizyjnego ćwiczenia, przegląda się ich dotychczasowy dorobek filmowy, ale także coś więcej, rodzaj temperamentu twórczego, postawa wobec świata, coś, co bardzo z grubsza nazwać by można światopoglądem artystycznym.

Oto Antoni Krauze przekaligrafowuje Szekspira na ekran; to nie znaczy, że mechanicznie przepisuje. Opowiada Szekspira językiem filmowych obrazów, a napięcie budowane za pomocą słów odtwarza poprzez zastosowanie specjalnych ustawień kamery (np. subiektywny punkt widzenia, kamera tożsama z oczami Poloniusza), „Palec boży", a także i „Strach" dowodzą, że Krauze dobrze radzi sobie z kreowaniem sytuacji psychologicznie krańcowych. Zawsze są czytelne, zrozumiałe i przejrzyste, lojalne podporządkowane idei i przestaniu całości.

Z kolei Piwowski potraktował swój udział w filmowaniu sceny zabójstwa Poloniusza jako happening. Będąc postacią centralną tego wydarzenia, robił wszystko, aby telewizyjna rzeczywistość, która go otacza, odkryła przed widzem pełnię swej surrealistycznej struktury. Tak tedy nie przejmował się zbytnio, że zamiast kobiety, matkę Hamleta zagra brodaty mężczyzna, że rekwizyty są nie z epoki że aktorzy nie znają tekstu, że bałagan tu piramidalny etc. Ze stoickim spokojem i głęboką wiarą w dobry koniec przeczekiwał wszystko, wychodząc z jedynego słusznego, acz groteskowego założenia, że nie może być tak, aby taka ogromna machina produkcyjna, nawet plącząc się i jąkając, nie wydaliła wreszcie z siebie jakiegoś płodu. Tu znów klania się Piwowski z „Korkociągu", „Hair", „Rejsu", „nieustraszony tropiciel" absurdu i śmieszności, którymi podszyta jest rzeczywistość. Siłę jego happeningowej demonstracji osłabiły nieco głosy obecnych przy końcowej dyskusji członków DKF, którzy zarzucili autorowi programową unikowość, jako że przykłady obu pozostałych reżyserów dowodzą, że nawet w tych absurdalnych warunkach możliwa jest wcale nieabsurdalna twórczość.

Z kolei Królikiewicz na wstępie ze swadą i przekonywająco zainterpretował sens zabójstwa Poloniusza. Wedle jego koncepcji królowa matka to kura domowa, bezwolna w ręku szwagra i podatna na wpływy wszystkich innych. Zaś Hamlet... Hamlet to nie taki znów cnotliwy młodzieniec, mszczący śmierć ojca jedynie dla zachowania form, to mały sadysta, okrutnik, zadający śmierć powoli, delektujący się strachem ofiary i jej umieraniem. Stąd też jedno pchnięcie szpadą zastąpiono tu całą serią rzutów sztyletami. Agresywność i okrucieństwo tej sceny podkreślają niecodzienne kąty widzenia kamery, skróty, gwałtowność aktorskich reakcji oraz podkreśla nieustannie w planie dźwiękowym wibrująca melodia bolera Ravela. Oczywiście, najwięcej w tym ze stylu i klimatu „Na wylot".

I chociaż te filmiki z założenia nie stanowią świadectwa tożsamości autorów, to jednak tożsamość tę ukazują wyraźnie, jak odciski linii papilarnych. Jeden z reżyserów rzeczywistość odtwarza, drugi ją parodiuje, a trzeci podporządkowuje własnemu widzeniu świata i uznawanym przez siebie wartościom.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

LENNY

Najbardziej poruszający w tym niezwykłym filmie jest fakt, że przedstawiona w nim autentyczna historia rozegrała się tak niedawno, zaledwie przed dziesięcioma laty. Przy niewielkim wysiłku pamięci możemy odgadnąć — lub wyobrazić sobie — co w tym czasie robiliśmy, co działo się w naszym najbliższym i nieco dalszym otoczeniu, na ile egzotyczne, a na ile bliskie jest to, co oglądamy dziś na ekranie.

Dawniej uczestniczenie w seansie kinowym było jednak zawsze — w najlepszym razie — oglądaniem czarodziejskiego albumu, pełnego ruchomych zdjęć układających się w jakąś mniej lub bardziej wzruszającą czy zabawną historyjkę. Konwenans widowiska filmowego był wyjątkowo sztywny. Dzisiaj, coraz częściej, ekran jest dla nas wielkim, otwartym oknem, przez które wyglądamy, obserwując bliższy nam lub dalszy, ale rzeczywisty świat.

Historia Lenny'ego, przy całym egzotyzmie świata innych obyczajów, stępionej wrażliwości, komedianctwa norm prawnych i zasad ustrojowych, porusza jako dramat człowieka wciągniętego do wielkiej gry chyba wbrew jego woli, dźwigającego przez pewien czas ciężar tej sytuacji, potem ginącego na oczach trochę już znudzonego tłumu. I dopiero śmierć — jak wiemy — nadała mu rangę mitu. W świadomości młodego pokolenia stał się prekursorem gwałtownych ruchów protestacyjnych, wyrosłych na gruncie starć rasowych i brudnej wojny wietnamskiej.

Lenny Bruce (1925—1966) rozpoczynał swoją karierę w przemyśle rozrywkowym w drugorzędnych nocnych lokalach jako nie znany nikomu przeciętny konferansjer, zapełniający dowcipami i kalamburami przerwy w programie kabaretowym. Po zawarciu małżeństwa ze striptizerką Honey występował razem z nią, jednak nadal bez większego powodzenia. Narodziny córeczki wydawały się tworzyć podstawę pewnej stabilizacji, ale skłonność do narkotyków i erotyczne ekstrawagancje żony doprowadziły w roku 1959 do rozwodu. Honey straciła posadę, popadła ostatecznie w nałóg narkomanii i wylądowała w więzieniu, skazana na 2 lata i kurację odwykową.

Tymczasem Lenny, mimo tak dramatycznych przeżyć, niespodziewanie staje u progu kariery. Dzięki inteligentnej obserwacji sytego i zadowolonego z siebie audytorium wpada na „sposób" poruszania stępionej wyobraźni słuchaczy: zaczyna szokować ordynarnym stylem wypowiedzi i nieprzyzwoitym słownictwem, w miejscach publicznych na ogół nie używanym. Po wstępnym zaskoczeniu widownię ogarnia zachwyt: lubi być szokowana, lubi świntuszyć, a fakt, że ktoś robi to za nią i to w otwartym lokalu, na głos, wobec wszystkich — integruje ją, przyprawiając o dreszcz zbiorowego podniecenia. Sam Lenny wydaje się być trochę zaskoczony, a trochę rozbawiony tym trafieniem w dziesiątkę i badając granice swoich możliwości, przechodzi od sfery obyczajów do tematów politycznych (rasizm, wojna w Wietnamie), od świntuszenia do satyry i krytyki społecznej. Wtedy w grę wkracza Władza. Czai się z boku i co pewien czas uderza. Lenny nie chce się poddać. Tłum ryczy zachwycony; nie wiadomo, co go teraz podnieca bardziej: prowokacyjne nadużywanie przez Lenny'ego ordynarnych słów, czy te współczesne igrzyska, w których staje się jednym z gladiatorów. Lenny szybko, z sadomasochistycznym uporem, zmierza ku samodestrukcji. Ginie w niewyjaśnionych okolicznościach. Tłum rozszedł się już do domów...

Ciekawy jest proces filmowego emancypowania się Boba Fosse'a. Zasiedziały na Brodwayu, kręcił się od dawna przy kinematografii jako tancerz i choreograf, aż wreszcie wziął się za reżyserię filmową, przy czym rozwój tej jego twórczości przebiega odwrotnie, niż to bywa zazwyczaj: nie od ascezy (będącej albo wyrazem artystycznych ambicji, albo trudności finansowych) ku wielkim widowiskom. Fosse rozpoczął od wystawnej, obciążonej sceniczną genealogią „Słodkiej Charity", w której środki filmowe potraktował wyłącznie jako okazję pomnożenia możliwości teatralnej sceny. Potem zrobił „Kabaret" — głośne widowisko z pogranicza teatru, ale korzystające już świadomie i twórczo z bogactwa filmowych środków wyrazowych i legitymujące się szerszymi ambicjami. I wreszcie „Lenny", film skromny, czarno-biały, wizualnie — właściwie — nieatrakcyjny, ale będący już ambitną próbą ukazania na autentycznym, jednostkowym przykładzie działania pewnych „demokratycznych" mechanizmów społecznych na styku kultury i polityki. Źródła nonkonformizmu Lenny'ego nie są jednoznaczne. Nie był politykiem, który świadomie wykorzystuje estradę dla celów agitacji. Dał się wciągnąć w wir pewnej gry, prowadzonej w trójkącie: on — widownia — przedstawiciele władzy. Fosse, zdając sobie sprawę z tej dwuznaczności, czy niedookreślenia postaci głównego bohatera, skierował uwagę na obraz społeczeństwa, którego rysy wyostrzają się w konfrontacji z Lennym. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to okres olbrzymich przemian w mentalności i społecznym samookreślaniu przeciętnych Amerykanów. Porzucają gorset pruderii obyczajowej i politycznej. Patrzą odważniej, widzą ostrzej. Lenny im w tym w jakiś sposób pomaga, ale sam nie ma sił na rzeczywiście aktywną postawę, stając się tylko katalizatorem pewnych nastrojów, prekursorem nowej świadomości.

Ciekawą kreację stworzył Dustin Hoffman. Sugestywnie przekazuje widzom wszystkie etapy przemiany, jaka zachodzi w Lennym — od początkowej beztroski, poprzez stan zaskoczenia sytuacją, którą sam stworzył, aż po narkotyczne, niekontrolowane ekstrawagancje i całkowite zagubienie się. W jego interpretacji nie ma nic z łatwego demonizmu, którego groźba wisiała nad tą postacią. Rozgrywa ją raczej przy użyciu tonu codzienności, kontrastującego z dramatyzmem wydarzeń. Kreacja tym bardziej godna podziwu, że składana z rozsypanych kamieni mozaiki, jakimi są relacje trzech osób z najbliższego otoczenia Lenny'ego.

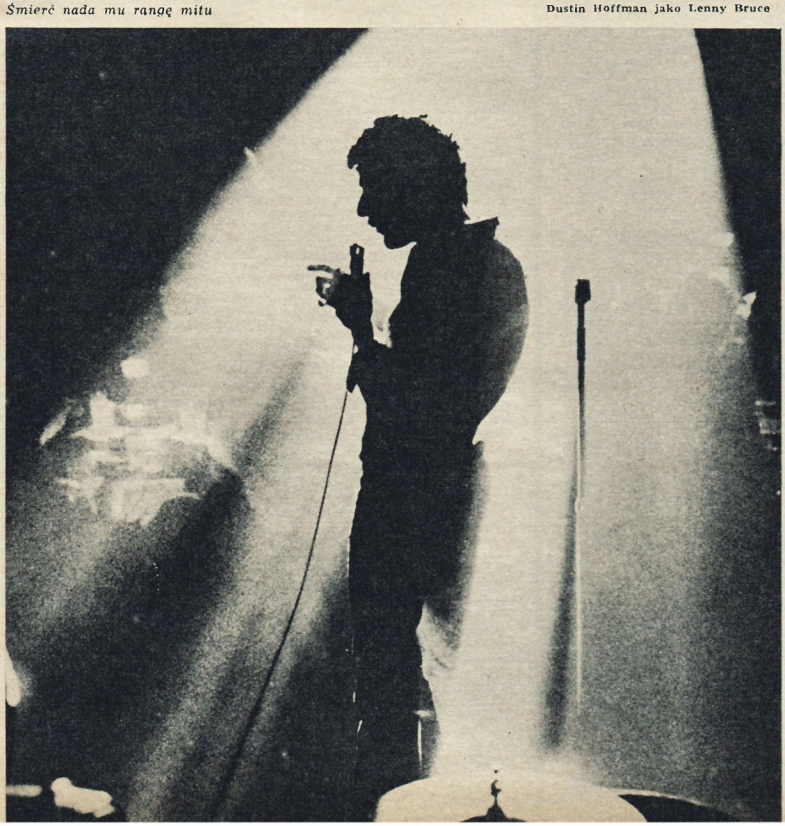
To jeszcze jeden ciekawy element tego niecodziennego filmu: wirtuozerski montaż Fosse'a, sięgający po wzór wellesowskiego „Obywatela Kane'a". Każdy z rozmówców — matka Lenny'ego, jego żona i przyjaciel-impresario — widział bohatera trochę inaczej, bo przez pryzmat łączących go z nim emocjonalnych stosunków. Hoffman, lepiąc z tych opinii swego bohatera, musiał o tym pamiętać. I doskonale pamiętał.

LESZEK ARMATYS

LENNY, reż. Bob Fosse, USA

Śmierć nada mu rangę mitu

Dustin Hoffman jako Lenny Bruce



ZGR

RYBY MORSKIE — SMACZNE I ZDROWE

DORSZ LUB MORSZCZUK Z MASŁEM

3/4 kg filetów, 1,5 szklanki intensywnego wywaru, listek laurowy, estragon, szałwia, sól, pieprz, 10 dkg masła, 1,5 cytryny, 1 łyżka octu, 3 łyżki posiekanej zielonej pietruszki, 2 cebule.
Zagotować osolony wywar z dodatkiem listka laurowego, estragonu, szałwi i octu. Do wrzątku włożyć zamrożone filety. Gotować około 20 minut. Obraną cebulę opłukać, drobno posiekać i wraz z pietruszką wrzucić do stopionego masła. Filety odcedzić z wywaru, włożyć do masła z dodatkami, dusić na wolnym ogniu parę minut, oprószyć solą i pieprzem. Podawać z dodatkiem ryżu ugotowanego na sypko i z surówkami. Ryba powinna być bardzo gorąca.

BR-713

Rodzina

ciąg dalszy ze str. 19

wrodzonej nieufności, nawet wobec najbliższych: synów, córek, wnuków — rodzą się prawdziwe dramaty.

Nikt tym ludziom nie może pomóc, bo nikt nie może wyzwolić ich od obsesyjnego przywiązania do ziemi. Starzy ludzie, siedemdziesięcioletni, osiemdziesięcioletni, podupadają razem ze swoimi gospodarstwami. Nawet natura buntuje się przeciwko bezsensownemu trwaniu w uporze; w jednej z takich umierających zagród sfilmowałem symboliczną sytuację: opustoszałe gniazdo bocianów na uschniętym drzewie. Staram się prześledzić, jakimi drogami przebiega proces przekształcania wsi, jak dochodzi do rozpadu tradycyjnej rodziny chłopskiej, jak wysoką nieraz cenę — w skali indywidualnego życia — płaci się za przyspieszony rozwój rolnictwa, który jest cywilizacyjną koniecznością. Dlatego też znalazłem się w centrum dramatów nieuchronnych, naznaczonych tragicznym piętnem.

Zrywają się więzi rodzinne, powstaje inna wspólnota, nie kilku lub kilkunastu osób, lecz kilkuset, przypominająca raczej wspólnotę rodową. Taką właśnie wspólnotę tworzy spółdzielnia Nowy Świat, do której należą chłopi z 28 wsi, niekiedy odległych o kilkadziesiąt kilometrów.

Pierwszoplanową postacią jest przewodniczący spółdzielni Stanisław Królik, człowiek, któremu powierzyło swój majątek i swoją egzystencję prawie sześciuset spółdzielców. To prawdziwy przywódca, który nie ogranicza się tylko do kierowania, ale kiedy trzeba zawija rękawy i sięga po kosę, traktor czy kielnię. A jednocześnie ma coś z głowy rodu, czuwa nad tym, żeby żadnemu z członków rodziny nie stała się krzywda. Prawie dwadzieścia pięć lat prowadzi spółdzielnię, która w tym czasie ze źle prowadzonego folwarku hrabiego Czarneckiego z Dobrzycy przekształciła się w nowoczesny kombinat hodowlano-rolniczy. Ten podupadły folwark i nędzne czworaki nazywały się już przed wojną — jak na ironię — Nowy Świat. Po dwudziestu kilku latach, kiedy wyrosło osiedle domków jednorodzinnych, powstały olbrzymie obory i chlewnie, nazwa tej miejscowości przestała mieć ironiczną wymowę, stała się symbolem zmian zachodzących na wsi. Ludzie żyją w warunkach w niczym nie ustępujących warunkom w mieście. Nic dziwnego, że do tej spółdzielni garną się młodzi; w rezultacie istnienie spółdzielni przyspiesza upadek wielu okolicznych gospodarstw indywidualnych.

Innymi bohaterami filmu są Jan Koczorowski, były powstaniec wielkopolski, pierwszy przewodniczący spółdzielni i teść Stanisława Królika, i Jan Gorliński, pierwszy kombajnista spółdzielni, człowiek, który potrafi uruchomić i poprowadzić każdą maszynę. Słowem, pokazuję głowę, serce i złotą rączkę. W jednym z wątków mam jeszcze jednego bohatera: żubra, który wykręca się od niewdzięcznej roli buhaja w spółdzielczym stadzie.

Ten film — to chyba ważny krok w moim artystycznym dojrzewaniu. Próbuję rozwinąć metodę, którą dość nieśmiało zaproponowałem w pierwszym filmie. W „Kochajmy się" trzymałem się jeszcze tradycyjnego sposobu opowiadania, opartego na fabularnych konstrukcjach, sporo inscenizowałem. Tamten film opierał się właściwie na dramatycznych przeciwstawieniach: wieś—PGR, wieś—ojcobójca. W „Przykładzie" zrezygnowałem z inscenizacji, uwierzyłem w dokumentalną metodę, w możliwość zbudowania filmu z drobnych obserwacji rzeczywistości, zwyczajnej, pospolitej. Przede wszystkim zależy mi na odsłonięciu prawdziwego oblicza życia. A czy z tego narodzi się sztuka, dla mnie jest sprawą drugorzędną.

Nie ukrywam niczego. Pokazuję blaski i cienie spółdzielczego rozwoju. Nie wstydzę się też apoteozy. Bo to, co zrobili Stanisław Królik i jego spółdzielcy, warte jest pomnika, nie tylko zresztą filmowego. To jedna z najlepszych spółdzielni w Wielkopolsce i chyba w kraju. Materialne efekty ich pracy widać na każdym kroku i żeby je pokazać, nie potrzeba filmu pełnometrażowego. Mnie interesują jednak zmiany w chłopskiej mentalności, przemiany w stosunku do najważniejszej wartości — ziemi. To, jak stare nawyki wypierane są przez racjonalne podejście do pracy i życia, jak chłop przeobraża się w wykwalifikowanego pracownika, którego warsztatem pracy jest pole, obora, chlewnia. O ile film „Kochajmy się" był utworem zwróconym w przeszłość, to „Przykład" jest skierowany w przyszłość. Ale w jednym i drugim poszukuję podstawowych cech naszego charakteru narodowego, fluidów polskości.

Film jest eksperymentem artystycznym i produkcyjnym, gdyż realizowałem go bez scenariusza i scenopisu. Powstawał w ciągu kilku miesięcy, od kwietnia do września. W tym czasie sześciokrotnie odwiedziłem Nowy Świat. Operatorzy Jacek Mierosławski i Stanisław Jaworski podpatrywali ważne wydarzenia i codzienne sytuacje w życiu spółdzielni, jedną, a jak było trzeba, to i dwiema kamerami. Najwięcej kłopotów sprawiły nam kamery 35 mm, dobre na klasycznym planie filmowym, kiedy bohaterami są zawodowi aktorzy, a nieprzydatne w pracy metodą dokumentalną. Czas między jedną wyprawą do Nowego Światu a drugą spędzałem w montażowni, gdzie razem z montażystką, Łucją Ośko, starałem się wyłowić najciekawsze wątki i określić tropy, którymi powinienem pójść w czasie następnych zdjęć.

„Przykład" będzie filmem znacznie „gęstszym" od „Kochajmy się", w którym jest zaledwie 17 scen. W tym filmie scen jest ponad 50. Będzie on bardziej zwrócony w stronę psychologii człowieka, grupy, podczas gdy w opowieści o Jakubowskim było więcej scen opisowych, rustykalnych, odwołujących się do emocjonalnych stereotypów.

„Przykład" to tytuł roboczy, pierwsze hasło wywoławcze. Jak wszystko w tym filmie, tak i tytuł powinien się zmienić. Najbardziej pasowałby: „Rodzina", „Ród", „Szczep". Bo Nowy Świat jest przykładem tworzenia się wielkiej rodziny opartej na więzi zawodowo-personalnej, na innym stosunku do ziemi, do sąsiadów, do życia.

Notował:
BOGDAN ZAGROBA

ROZERWANY PIERŚCIEŃ

ZSRR, 1975

Reżyseria: IGOR GOSTIEW. Scenariusz na podstawie powieści „My powrócimy" Siemiona Cwiguna: Siemion Dnieprow. Zdjęcia: Aleksander Charitonow. Muzyka: Wieniamin Basner. Scenografia: Wasilij Golikow. Wykonawcy: Wiaczesław Tichonow (major Młynski), Oleg Żakow (Matwiej), Galina Polskich (Zina), Aleksander Denisow (miczman Wakulenczuk), Tofik Mirzojew (Alijew), Siemion Morozow (kapitan Sieriegin), Swietłana Suchowiej (telegrafistka Natasza), Iwan Pieriewierziew (ojciec Paweł), Władimir Iwaszow (kapitan Afanasjew), Władimir Zamanski (sekretarz komitetu miejskiego), Aleksiej Borzunow (Pietrenko), Jewgienij Szutow (Szmil), Jewgienij Leonow (sierżant Bondarenko), Ludmiła Polakowa (przewodnicząca kołchozu), Hannjo Hasse (generał von Horn) i inni. Produkcja: Mosfilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 165 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Front biez flangow".

Epopeja partyzancka rozgrywająca się w pierwszych miesiącach wojny na Smoleńszczyźnie. Okrążony i rozbity oddział Armii Czerwonej podejmuje na nowo walkę z hitlerowcami przekształcając się w zdyscyplinowaną jednostkę odnoszącą szereg sukcesów.

KTO SZUKA ZŁOTEGO DNA

CSRS, 1974

Reżyseria: JIŘI MENZEL. Scenariusz: Vojtěch Měštan i Rudolf Ráž. Zdjęcia: Jaromir Šofr. Muzyka: Angelo Michajlov. Scenografia: Bohumil Pokorný. Wykonawcy: Jan Hrušinský (Láda Kratochvil), Jana Gierglelová (Petra), Július Pántik (Miky), Alois Liškutin (Dalibor), František Husák (Němec), Mila Myslíková (Marcela), Otakar Dadák (jej mąż), František Řehák i Blažena Holišová (rodzice Petry), Vlasta Jelinková (babcia Petry), Blanka Lormanova (siostra Lady), Oldřich Vlach (jej mąż), Jiři Jurka (Slavek) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 93 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Kdo hledá zalaté dno".

Wielka budowa — i marzenia o domowym ognisku, które usiłuje stworzyć młody chłopiec wraz z dziewczyną ze środowiska dorobkiewiczów i kanciarzy. Nowy film twórcy „Pociągów pod specjalnym nadzorem", nagrodzony na festiwalu w Pradze w 1975 r.

OBECNOŚĆ

BUŁGARIA, 1975

Reżyseria: TODOR STOJANOW. Scenariusz: Dymitr Welczew. Zdjęcia: Wenec Dymitrow. Scenografia: Konstantin Ruskow. Wykonawcy: Kolo Donczew (Karow), Georgi Czerkiełow (Bażdarow), Mariana Dimowa (Ani), Aleksander Pritup (Simeonow), Lubomir Kiseliczki (Jewgienij), Penka Cicetkowa (Julia) i inni. Produkcja: Studija za Igralni Filmy. Sofia. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 92 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Prysustwije".

Współczesny dramat współtwórcy „Objazdu". Środowisko inżynierów-chemików, koszty moralne awansu zawodowego, miłość i kariera.

TOMEK SAWYER

USA, 1973

Reżyseria: DON TAYLOR. Scenariusz na podstawie powieści Marka Twaina: Richard M. Sherman i Robert B. Sherman. Zdjęcia: Frank Stanley. Muzyka: John T. Williams. Choreografia: Danny Daniels. Piosenki: Richard i Robert Shermanowie. Scenografia: Philip Jefferies. Wykonawcy: Johnny Whitaker (Tomek Sawyer), Jeff East (Huckleberry Finn), Celeste Holm (ciotka Polly), Warren Oates (Muff Potter), Kunu Hank (Indianin Joe). Jodie Foster (Becky Thatcher), Lucille Benson (wdowa Douglas), Henry Jones (pan Dobbins), Noah Keen (sędzia Thatcher), Dub Taylor (Clayton), Richard Eastham (dr Robinson), Sandy Kenyon (konstabl) i inni. Produkcja: United Artists (Reader's Digest). Barwny, szerokoekranowy (Panavision). Opracowany w polskiej wersji językowej (reżyser dubbingu Grzegorz Sielski). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 96 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Tom Sawyer".

Trzecia na naszych ekranach adaptacja powieści Twaina, tym razem w formie musicalu.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Maria Kaniewska, Zbigniew Klaczyński (z-ca red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. Redakcja nie zwraca rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają wszystkie oddziały i delegatury RSW „Prasa—Książka—Ruch" oraz urzędy pocztowe. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa—Książka—Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa—Książka—Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. ZDJĘCIA: R. Sumik, J. Troszczyński, CAF, CRF, Filmove Studio Barrandov, Polfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Studija za Igralni Filmy, Unifrance Film, United Artists, UPI, arch. Numer przekazano do drukarni 4.XI.1975. Zam. 1836. B-116.

INDEKS: 35904/35806

Kinorama

FAKTY

Annie Girardot, która grała główną rolę w pierwszym filmie Jean-Pierre Blanca „Stara panna", występuje ponownie pod kierunkiem tego młodego reżysera w „Miłości i świeżej wodzie" (L'amour et d'eau fraiche). Jej partnerem jest debiutujący na ekranie piosenkarz Julien Clerc.

Annie Girardot

★

Producent Sam Spiegel przygotowuje kosztowną ekranizację „Ostatniego z wielkich" (The Last Tycoon) F. Scotta Fitzgeralda. Reżyseruje Elia Kazan, w rolach głównych Robert De Niro jako potężny „mogoł" filmowego świata, Jack Nicholson — lewicujący scenarzysta, Donald Pleasance — pisarz brytyjski oraz Jeanne Moreau i Tony Curtis w rolach gwiazd filmowych.

★

Jeden z najpopularniejszych aktorów kina radzieckiego lat czterdziestych, Paweł Kadocznikow („Opowieść o prawdziwym człowieku") napisał z Konstantinem Lapinem scenariusz „Trzeba wierzyć w miłość". W filmie zagra także rolę główną.

★

„Złote globy" przyznawane przez włoskich dziennikarzy otrzymali w dniu 18 października: Federico Fellini za „Amarcord", aktorzy Laura Antonelli i Vittorio Gassman oraz debiutujący reżyser Paolo Nuzi — „Forsa na stół" (Il Piatto piange). Z okazji roku kobiet specjalną nagrodę UNESCO otrzymała także za całokształt swej działalności reżyserskiej Lina Wertmüller.

Kartka z Hollywood

PIĘKNA DIANA

Jest fascynującą śpiewaczką, utalentowaną aktorką i piękną kobietą — ale nie ma szczęścia na ekranie. Tak pisze się dziś o Dianie Ross po premierze filmu „Mahogany". Czarnoskóra aktorka debiutowała dwa lata temu na ekranie w filmie „Lady śpiewa bluesa" (Lady Sings the Blues), odtwarzając na ekranie tragiczną postać słynnej pieśniarki murzyńskiej, Billie Holiday. Kreacja Diany Ross przejmowała prawdą przerastając film, którego fabuła ugrzęzła beznadziejnie w melodramacie. Aktorka otrzymała nominację do nagrody Oscara, upragnionej statuetki jednak nie zdobyła. Potem znalazła się w Europie i jej śpiewacze występy cieszyły się ogromnym powodzeniem w Londynie i Paryżu. Po powrocie zagrała w filmie „Mahogany", opowieści o przedsiębiorczej, czarnoskórej kobiecie w Ameryce, która wiązca się w walkę o równouprawnienie ras. Rola napisana specjalnie dla niej, wykorzystująca niecodzienną osobowość aktorki. Ale realizacja rozpoczęła się pechowo. Brytyjski reżyser Tony Richardson nie mógł dojść do porozumienia z producentem, Berrym Gordy. Opuścił w końcu plan a producenci sam zajął reżyserskie krzesło. Wynik? Wystarczy zacytować zdanie recenzenta „Newsweeku": „Berry Gordy powinien zostać napiętnowany za marnowanie jednego z największych talentów amerykańskich, jakim jest Diana Ross. Nie pomogli partnerzy: Anthony Perkins, Jean-Pierre Aumont a przede wszystkim murzyński aktor Billy Dee Williams. Otrzymaliśmy nieciekawą historyjkę o projektantce mody, która zawdzięcza wszystko białym, a potem idzie za głosem serca do chicagowskich slumsów. Jak perły błyszczą tylko te nieliczne momenty, w których naturalny talent Diany Ross nie napotyka ograniczeń — jak w pięknej scenie na stacji metra, gdzie zaczyna szkicować nowy model sukni patrząc na dzieci rysujące kredą na ścianie".

LEILA SORELL

Diana Ross i Anthony Perkins w „Mahogany"

Milena Steinmassiová

REALIZACJE

TAM, GDZIE GNIAZDA BOCIANÓW

Epicka powieść wiejska Bohumila Nohejli „Wielka woda" nosi w wersji ekranowej Karela Steklego tytuł bardziej poetycki, zgodny z temperamentem tego reżysera: „Tam, gdzie gniazda bocianów".

Siedemdziesięciodwuletni twórca zaczynał współpracę z kinematografią przed wojną jako scenarzysta, debiutował jako realizator w r. 1946 i wkrótce przysporzył filmowi czechosłowackiemu laurów zdobywając na festiwalu weneckim w r. 1947 Nagrodę Złotego Lwa dla swego dramatu „Syrena". Zasłynął jako adaptator dzieł czeskiej literatury, traktując je zawsze z dużym pietyzmem i kulturą. Znamy dwuczęściowy film według „Przygód dobrego wojaka Szwejka" Jarosława Haška i „Anno proletariuszkę" według Ivana Olbrachta. Widzieliśmy także jego pełen przygód film dla dzieci „W pogoni za meteorytem" i stylowy obraz historyczny „Królewskie igraszki". O swoim nowym filmie Karel Steklý mówi w wywiadzie dla magazynu „Kino", że *przyjął zlecenie zespołu*, ale dodaje zaraz: *Do każdego filmu człowiek wprowadza swoje marzenia, swój smak, swoje przekonania... W scenariuszu wykorzystałem tylko niektóre wątki powieści i mam nadzieję, że czytelnicy nie wezmą mi tego za złe. Postacią centralną jest Štěpan Urban, szklarz, który otrzymuje nakaz pracy na wsi i bierze udział w kolektywizacji. Z jakimi ludźmi się styka, co przeżywa, co go spotyka na tej drodze życia — o tym mówię obie części filmu.*

Zamierzenie jest bowiem pełne rozmachu. W części pierwszej akcja rozgrywa się w latach pięćdziesiątych i ukazuje wiejską społeczność w burzliwym procesie przechodzenia do systemu gospodarki spółdzielczej. Część druga mówi o tych samych ludziach i tej samej wsi, ale w piętnaście lat później. Reżyser chce, aby realistyczny temat miał charakter poetycki. Obraz uzupełniony będzie wierszami Miroslava Floriana, poety, który w swoich utworach ukazuje ludzi w ścisłym związku z przyrodą, opiewa miłość do ziemi. Wiersze napisane zostaną po ukończeniu wstępnej wersji filmu, aby do ich poetyckiego rytmu dostosować rytm montażu.

TAKSÓWKARZ Z NOWEGO JORKU

Peter Bogdanovich („Ostatni seans filmowy") ma dziś konkurenta: jest nim Martin Scorsese, młody reżyser, którego film „Alicja już nie mieszka" (Alice doesn't Live Here Anymore) stał się głośny dzięki nagrodzie Oscara za kreację Ellen Burstyn. Obaj reżyserzy należą do pokolenia młodych twórców niemal od kolebki wychowanych w kinie. Urodzony w Nowym Jorku w dzielnicy włoskich emigrantów, Scorsese — astmatyczny chłopak, spędził dzieciństwo oglądając namiętnie filmy. Na uniwersytecie próbował sił jako realizator a jego talent montażysty wykorzystany został wkrótce przez zawodowców: współpracował przy montażu wielkiego dokumentu „Woodstock" o festiwalu młodzieżowej muzyki pop, a także filmu o Elvisie Presleyu. Szanse reżyserskiego debiutu dał mu Roger Corman, u którego pierwsze kroki stawiał także Bogdanovich i głośny dziś aktor Jack Nicholson. Po dwóch filmach, które nie wywołały zainteresowania, zrealizował opowieść o dzielnicy, którą znał najlepiej z własnego doświadczenia — Małej Italii w Nowym Jorku. Film nosił tytuł „Nędzne ulice" (Mean Streets); dzięki niemu zyskał miano jednego z najbardziej utalentowanych młodych twórców z „nowej zmiany" w kinie amerykańskim.

Dziś Martin Scorsese realizuje również na ulicach Nowego Jorku film „Taksówkarz" (Taxi Driver). Główną rolę gra w nim Robert De Niro, bohater drugiej części „Ojca chrzestnego", utalentowany ale trudny aktor, który niedawno zrezygnował z współpracy z tak głośnym reżyserem, jak Mike Nichols przy filmie „Bogart spał tutaj", ponieważ nie chciał mówić teatralnych kwestii dialogowych. Że Scorsesem rozumieją się jednak znakomicie jeszcze od czasów wspólnej pracy przy „Nędznych ulicach". Tytułowy taksówkarz jest młodym weteranem wojennym, który styka się z dziewczyną (Cybill Shepherd) działającą na rzecz kampanii wyborczej nowego prezydenta. Przygotowany jest zamach na życie prezydenckiego kandydata, a z akcją polityczną łączy się afera przemytu narkotyków i prostytucji młodocianych. Bohater rezygnuje z udziału w intrydze politycznej, aby włączyć się w walkę ze społecznymi klęskami współczesnej Ameryki. Mroczny, gwałtowny film, charakterystyczny dla nurtu społecznego, z którego wywodzi się znany już nam obraz Steve Spielberga „Sugarland Express".

Natomiast następny film młodego reżysera ma być pogodnym musicalem z lat czterdziestych — „Nowy Jork, Nowy Jork". W rolach głównych Robert De Niro i gwiazda „Kabaretu", Liza Minnelli.

Cybill Shepherd i Robert De Niro w „Taksówkarzu"

KINEMATOGRAFIKA

JAN MŁODOŻENIEC

GEORGES LAUTNER *Galia*